ČASOPIS ZA KULTURU I DRUŠTVENA PITANJA • GODINA XX • 2011. • BROJ 103 • CIJENA 20 KN

BEHAR

SEVDAH I SEVDALINKA

MUNIB MAGLAJLIĆ
REMZIJA HADŽIEFENDIĆ-PARIĆ
ENVER KAZAZ
ALISA MAHMUTOVIĆ RAKOVAC
SEAD BEGOVIĆ
EDISA GAZETIĆ
ALEN KALAJDŽIJA
RAŠID DURIĆ
DIJANA HADŽIZUKIĆ
ALMA DENIĆ-GRABIĆ
ENES KUJUNDŽIĆ
ALMA SKOPLJAK
VANJA MUHOVIĆ
AMIRA DŽIBRIĆ

BEHAR, dvomjesečni bošnjački časopis za kulturu i društvena pitanja

Nakladnik:
Kulturno društvo Bošnjaka Hrvatske PREPOROD

Glavni i odgovorni urednik:
Sead BEGOVIĆ

Izvršni urednik:
Filip Mursel BEGOVIĆ

Uredništvo:
Senad NANIĆ, Ervin JAHIĆ, Sena KULENOVIĆ, Azra ABADŽIĆ NAVAEY

Rukopisi i fotografije se ne vraćaju

Adresa:
BEHAR
KDBH "Preporod"
Ilica 35, 10000 Zagreb, Hrvatska
Telefon i fax: 00385 (0)1 483-3635
e-mail: kdbhpreporod@kdbhpreporod.hr
seadbegovic@yahoo.com
web: www.kdbhpreporod.hr

Cijena po primjerku 20 kn, dvobroj 40 kn, godišnja pretplata 100 kn
Cijena u BiH: 5 KM, dvobroj 10 KM, godišnja pretplata 20 KM.

Kunski žiro-račun:
ZABA **2360000-1101441490**

Devizni žiro-račun: SWIFT ZABA HR 2X:
703000-280-3755185
(S naznakom: Preporod, za Behar)

Grafički dizajn i prijelom: **Selma Kukavica**

Tisak: **"STAJER GRAF", Zagreb**

Tiskano uz financijsku potporu iz Državnog proračuna Republike Hrvatske putem Savjeta za nacionalne manjine Republike Hrvatske.

ISSN 1330-5182

Mišljenja i stavovi koje zastupaju autori, nisu nužno i stavovi uredništva.

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ

Sead Begović: **Sevdalinka i nadalje na našem kućnom redu** 3

Sena Kulenović: **SEVDAH I SEVDALINKA razvoj i uloga bosanske gradske pjesme u životu i kulturi Bošnjaka i BiH** 4

SEVDAH I SEVDALINKA

Prof. dr. Munib Maglajlić: **Leksikografsko određenje sevdalinke** 5
Prof. dr. sc. Remzija Hadžiefendić-Parić: **O jeziku naših sevdalinki** 11
Prof. dr. Enver Kazaz: **Unutarnji otpor kanonu i patrijarhalnoj moći - karnevaleskni potencijal sevdalinke** 15
Dr. Alisa Mahmutović Rakovac: **Neke sintaktičko-leksičke karakteristike jezika sevdalinke** 26
Književnik Sead Begović: **Lirska figurativnost i pojmovna sugestivnost sevdalinke** 30
Mr. sc. Edisa Gazetić: **Ne/cenzurirana žudnja u usmenoj tradiciji - Dominantnost epskog modela mišljenja/ponašanja u bosanskohercegovačkoj kulturi** 33
Mr. sc. Alen Kalajdžija: **Da li se alhamijado pjesma *Hirvat türkisi* (1588/1589.) može smatrati pretečom sevdalinke i da li sadrži njezine elemente?** 37
Prof. dr. Rašid Durić: **Sevdalinka i Himzo Polovina** 44
Doc. dr. Dijana Hadžizukić: **Odjeci sevdalinke u bošnjačkom romanu** 62
Doc. dr. Alma Denić-Grabić: **Sevdalinka u kontekstu: *dar i bol govorećeg subjekta* u zbirci pripovijedaka *Inšallah, Madona, inšallah* M. Jergovića** 65
Prof. dr. Enes Kujundžić: **Bibliografija i diskografija sevdalinke** 69
Mr. Alma Skopljak: **Iskušavanje kulture** 79
Etnomuzikolog Vanja Muhović: **Sevdalinka i saz u kontekstu world music-a** 84
Amira Džibrić, prof.: **Leksičko-semantičke varijante leksema u sevdalinkama (metafora i metonimija)** 89

Bilješke o autorima (sudionicima simpozija) 94

(Pripremila Sena Kulenović)

Behar je prvi slavni bošnjački list tiskan latinicom u Sarajevu godine 1900., a izlazio je sve do 1911. godine. Prvim mu je urednikom bio Safvet-beg Bašagić, a vlasnik Ademaga Mešić. Objavljivao je tekstove "za zabavu i pouku", izvorne i prijevodne književne priloge bosanske i islamske obojenosti. Beharov se sjaj nije dao integracijom pretopiti u bliske susjedne kulture, a niti preimenovati. Od 1992. godine izlazi zagrebački Behar ocijenjen "najboljim što su Bošnjaci dosad imali". On je najbolji izraz povezanosti nacionalne manjine sa životnom sredinom, dijasporom u svijetu i matičnim narodom u Bosni i Hercegovini. U desetogodišnjem razdoblju (1992.-2002.) glavni i odgovorni urednik zagrebačkog izdanja bio je književnik Ibrahim Kajan, a potom ga je zamijenio dr. Muhamed Ždralović koji je tu službu obnašao do ljeta 2006. godine.

Sevdalinka i nadalje na našem kućnom redu

Sead Begović

Kako objasniti privlačnu snagu sevdalinke koja nije samo fenomen u memoriji već je, treba priznati, trajni podatak o iščezlom svijetu i slavljenje vlastite originalnosti. Ona je ugniježđena u naše doba u našem umu i prije nego je otpjevana, i prije nego što ugađa okolini: ona je ljubav (sevdah), ona voli i ona je voljena. Kad nas jednom nahrani nedoslovnim, a istodobno i transparentnim govorom, koji u svom predočavanju ne odudara od našeg doslovnog – hoće li nas spasiti (u uvjetima koji su sasvim drukčiji od onih u kojima je evoluirala), zaliječiti nam ili otvoriti duševne rane, uljuljkati u iluzije ili protrljati zasanjane oči, a ponekad, hoće li poslužiti kao kafanski background? Uživanje koje pruža počiva istodobno na označitelju i označenom u idealiziranom svijetu s one strane muzika i pisma koji upućuju na višnju ugodu pa stoga ona još uvijek ne ometa naš kućni red. Za nju nije potrebno strpljenje, za nju su potrebne osjetljive uši i naštelano srce za tužni "mol" i vedri "dur" – nipošto zamjenska robotika. Sevdalinka se zaista ne sastoji iz nekog apstraktnog tonskog emocionalizma i ne možemo je osuđivati što je ponekad neposredni uzrok za čašu vina i razgaljeni poljubac. Oni koji udaraju glavom u zid, slušajući je, na trenutak se zaborave, odnosno, na trenutak zaborave na mehkotu materije svoje inače tvrde (ako je riječ o muškoti Bosanca) glave. Oh, reći ćemo, koliko nas je puta sevdalinka razvalila.

Smiješno je uopće govoriti u prilog takva "kafanskog" poimanja sevdalinke, iako svaki glazbeni pjenušac, uz dobru lirsku teksturu, u blagim prelazima i oštrim kontrastima muzičke ideje nutka na kratkotrajni zaborav. Muzički, ona nije od onih melodijskih i harmonijskih ljepposti koja se može samo iz sebe razumjeti i u samoj sebi uživati te u naše doba ona više nije privilegija isključivo *sazlija* već je prilagođena različitim stilovima, načinima interpretacije i eksperimentiranja s izazovnim muzičkim ljestvicama u sklopu jazza, bluesa i tako dalje, a to je svakako izvan tradicijske ambijentalnosti. Teško je reći koliko poštene nakane ima u njenom naporu da otkrije i objasni zagonetno i tajanstveno čudo ljubavi, bez vlastite izolacije, uz jasne utiske o kojima mnogo štošta ima za reći psihologija i fiziologija, a nešto manje filozofija koja bi da nam objasni što sevdalinka zapravo misli, naime, akord, ritam, ta *harmonika boja*, nisu produkt razmišljanja. Opijenost autora i njegova invencija jedno su te isto te smo stoga pod utjecajem čarobnog, a ne nagrđenog. Dakle, po srijedi je živo i toplo udaranje pulsa pa i kad se život ruši u tamu.

Sevdalinka vrši pritisak na slušaoca jer neprestano deducira neki pojedinačni ideal. Ako nema instrumentalnu pratnju, koja izražava potpuno neobjašnjive osjećaje i slutnje, i kao vokalna pojava, osvojit će poetskim mlazom jezika koji se može zaista ustanoviti razumski. Pa ako suvremena poezija i glazba (hard rock, primjerice, ili atonalna glazba) sevdalinku doživljavaju kao psihogeni efekt neke krize ili kao somatsku bolest; kao patološko "drečanje", a ne kao estetsko prodiranje u naš *karasevdah* i *dert,* mogli bismo, a i ne bismo mogli reći da je ona grupno i identitarno vlasništvo jednog naroda jer tobože želi definirati i omasoviti naše osjećaje. U svakom slučaju nije ni oda, ni himna, ni budnica ni davorija. Njena pobuna odnosi se na patrijarhalnu ustrojenost svijeta, ali uvijek zbog osjećaja gorčine, zbog uskraćene, neuzvraćene, ali i strasno željene ljubavi.

Sevdalinka se s uvažavanjem i primjerenom znanstveničkom akribijom proučava, a dokaz tome su i tekstovi u ovom broju "Behara", a koji su cjelovit dio izlaganja "znalaca" sa Simpozija pod naslovom "Sevdah i sevdalinka" koji je održan u Zagrebu, u hotelu Dubrovnik, 19. prosinca godine. 2009. Interpretacije su, kako se vidi iz priloženog, različite po temi i po teorijskom, odnosno, književno kritičkom

diskursu. Jedni će je promatrati u uvjetima njena nastanka i malo će joj od tog okruženja oduzimati i dodavati, a neki će je hrabro promatrati kroz muškocentrične kritičke meridijane (pa čudi zašto je lijepo pjevaju i djevojke) i po Bahtinovoj karnevalesknoj definiciji te kroz "političko ideološku interpretaciju etnokulturnog identiteta". Za neke sudionike Simpozija, sevdalinka, dakle, nije tek nevična meka svila naše infantilne duše koja je naglo odrasla. To ne znači da su neki tumači i suviše afektivni, a neki zgrčeni u grimasi (kao da su popili ricinusovo ulje). Tko su izvorni nastavljači ove glazbeno poetske tradicije, a tko dobrodošli (novi) tumači razvidno je iz priloženih tekstova. Mogli bismo reći da su podjednako dobrodošla sevdalijska tumačenja o sevdalinci kao i ona dekonstrukcijska, jer, kako bi to Derridae rekao, a primijenjeno na sevdalinku: "Tu se ponovno radi o rasplitanju stare tkanine...i ne može biti nikakvog naglog prekida, ne može se naprosto reći – sevdalinka je mrtva". Dapače, tu se radi o njenom neprestanom procesu interpretacije koju ne treba suviše imaginizirati.

Ako sevdalinka u sebi sadrži sirovi divlji efekt pobune protiv patrijarhalnog autoriteta, čak prelazi jezičke granice među različitim kulturama (približno s istim žarom pjevaju je Bosanci, Zagorci, Pirićanci, Dalmatinci, Vojvođani i širom svijeta), sadrži i sanjalačko trpno stanje prepuno melankolije, a što je to drugo nego nezaboravno "umjetničko drugo stanje". U tom smislu ona jest kohezivni faktor. I kako bi rekli naši uljuđeni i kulturni poduzetnici: U sevdalinku treba investirati.

SEVDAH I SEVDALINKA

razvoj i uloga bosanske gradske pjesme u životu i kulturi Bošnjaka i BiH

"*To je jedna ljubav, i tuga u ljubavi.*
Od sevdaha se može umrijeti." ,
citat iz filma *Sevdah*, r. Marina Andree

Piše: **Sena Kulenović**, zamjenica predsjednika Vijeća BNMGZ

Okrugli stol *Sevdah i sevdalinka - razvoj i uloga bosanske gradske pjesme u životu i kulturi Bošnjaka i BiH* održan je 19. prosinca 2009. godine u organizaciji Vijeća bošnjačke nacionalne manjine Grada Zagreba i BKUD "Sevdah". Namjera organizatora je bila okupiti stručnjake s različitih područja društvenih znanosti i umjetnosti, književne teoretičare, muzikologe, kulturne antropologe i književnike iz Hrvatske i BiH koji bi kroz svoje radove i diskusiju na okruglom stolu pokušali objasniti fenomen sevdaha i sevdalinke definirajući njihove različite aspekte od povijesnog razvoja do uloge i mjesta u današnjem životu BiH. Bez velikih pretenzija da iz položaja nacionalne manjine u Hrvatskoj utječemo na kulturnu politiku BiH, želja nam je bila tek dati poticaj da se ova glazbeno-poetska forma, nastala kao posljedica miješanja različitih kultura u BiH, sačuva, njeguje i zaštiti kao nezaobilazni dio bosanskog i bošnjačkog identiteta i kulturnog nasljeđa.

Posebnu inspiraciju za održavanje okruglog stola pružili su nam novi interpretatori sevdalinke koji se javljaju tijekom ratnog i poratnog razdoblja, sredinom i krajem devedesetih godina XX. stoljeća. Pritisnuti agresivom realnošću nove generacije se okreću tradiciji, prepoznaju vrijednost sevdalinke i donose njenu novu, sublimiraniju interpretaciju za 21. stoljeće. *Mostar Sevdah Reunion*, rahmetli Farah Tahirbegović, Damir Imamović, Amira Medunjanin ne zadržavaju se samo na izvedbenoj razini, oni ulaze u teoriju, istraživanje i dubinsko razumijevanje glazbenog nasljeđa.

Ovaj novi pristup sevdalinki, kao ilustraciju onoga što je izrečeno na okruglom stolu predstavili su nam Damir Imamović (umjetnik i istraživač sevdaha, gitara i vokal), Emina Karović (članica opere *Narodnog pozorišta* u Sarajevu, vokal) i Vanja Muhović (etnomuzikolog, saz i vokal). Koncertom *Sevdah u vremenu* koji je publici ostao u živom sjećanju, potvrdili su da je bosanska sevdalinka vrlo živa i podatna za suvremenu interpretaciju.

Izuzetno je važno istaknuti da u posljednjih desetak godina sve više raste svijest o potrebi organiziranja zaštite i prezentacije audio i video zapisa, a vrlo jasno se oblikuje i ideja o ustanovljavanju Instituta za sevdalinku. U međuvremenu je do sada realizirano nekoliko vrlo važnih projekata s ciljem zaštite audiovizualnog nasljeđa sevdalinke, a ovdje posebno izdvajamo izuzetnu ediciju "Antologija BiH sevdalinke" (8 CD-a i 2 DVD-a) i "Doajeni BH sevdalinke. Himzo Polovina", četverostruki box set, sve u izdanju Muzička proizvodnja RTV Bosne i Hercegovine. Za ove projekte zaštite i očuvanja fundusa Radio Sarajeva, RTV Sarajeva i RTV Bosne i Hercegovine velike zasluge ima etnomuzikologinja, doc. dr. Tamara Karača koja je ujedno svojim nesebičnim sugestijama pomogla u realizaciji okruglog stola "Sevdah i sevdalinka".

Nedavna odluka UNESCO-a da zaštiti portugalski fado kao nematerijalnu svjetsku kulturnu baštinu je svakako cilj koji priželjkujemo i za bosansku sevdalinku.

Iako je skup održan prije dvije godine nismo željeli da ostane bez traga pa je nakon dosta uloženog truda pred vama zbornik većine radova predstavljenih na okruglom stolu "Sevdah i sevdalinka". Vijeće BNMGZ se zahvaljuje KDBH "Preporod" i uredniku i uredništvu časopisa "Behar" bez čije pomoći ovo izdanje ne bi bilo moguće. Posebnu zahvalu upućujemo učesnicima i autorima radova za okrugli stol "Sevdah i sevdalinka" bez čijih znanstvenih istraživanja ne bi mogli realizirati ovaj projekt.

Ovaj zbornik posvećujemo sjećanju na rahmetli dr. Muhidina Aličehajića, predsjednika BKUD "Sevdah", istinskog zaljubljenika u bosansku gradsku pjesmu i folklornu tradiciju koji je svoj zanos prenio na mlade naraštaje Bošnjaka u Hrvatskoj.

LEKSIKOGRAFSKO ODREĐENJE SEVDALINKE

Piše: **Prof. dr. Munib Maglajlić**

O ljubavnoj narodnoj pjesmi koja je od kraja 19. stoljeća uobičajeno označavana terminom *sevdalinka* postoji obimna literatura, koja je – u kakvom-takvom kontinuitetu – nastajala u vremenskom rasponu od gotovo dva stoljeća. Naime, prema dosadašnjim uvidima – ako se izuzme davnašnja vijest u izvještaju splitskog kneza mletačkom senatu iz osme decenije 16. stoljeća – literatura o sevdalinci ima svoj "novi početak" godine 1814, u opaskama Vuka Karadžića u njegovoj prvoj, u Beču objavljenoj zbirci narodnih pjesama pod naslovom *Mala prostonarodna slavenoserbska pjesnarica.* Sam termin *sevdalinka* u vrijeme njegovog ranog ustaljivanja u praksi imao je varijaciju u obliku *sevdalija* (J. Ilić, E. Mulabdić, S. Bašagić), koji će se kasnije koristiti za onog pojedinca koji uživa u ovoj ljubavnoj pjesmi ili živi u znaku onog doživljaja svijeta koji je prispodobiv ovoj vrsti lirske narodne pjesme. Priroda priloga u zamašnoj literaturi o sevdalinci raznolika je i raznovrsna po nekoliko osnova: od usputnih jezgrovitih opaski do zasebnih knjiga, pisanih iz ugla književnih historičara, teoretičara i kritičara, na jednoj, te pogleda na ovu lirsku pojavu iz ugla melografa, muzikologa, etnomuzikologa, na drugoj, odnosno sociologa, psihologa, kulturnih historičara, publicista različitih profila, na trećoj strani. Raznovrsna su i usredsređenja autora iz pobrojanih skupina – i onih koji su pisali na nekom od južnoslavenskih jezika, i onih ostalih – na različita pitanja koja se tiču ove ljubavne pjesme: sredina i vrijeme nastanka (uključujući usredotočenje na samo jednu ili na određenu skupinu pjesama), pjesnici i pjevači, priroda napjeva, oblici instrumentalne pratnje, načini širenja, odnos slavenskog i istočnjačkog (uzimajući u obzir uticaje i veze sa susjednim tradicijama), odnos pjesme i zbilje, život opjevanih pojedinaca u novoj zbilji pjesničke tvorevine, novije pjevanje po uzoru na sevdalinku (kao vjerodostojno usmenoknjiževnu tvorevinu), odjeci u pisanoj književnosti, različiti vidovi obrade ove pjesme i slično. U nešto manjoj mjeri nego usmena balada sa istog prostora, kada je riječ o svekolikoj literaturi nastaloj o ovoj lirskoj pojavi, sevdalinka je imala također "slavnu prošlost", koja se proteže do savremenosti: govorili su i pisali o njoj veliki pjesnici i značajni učenjaci, na njenim motivima razvijali su svoja pjesnička i prozna ostvarenja ugledna književna imena na južnoslavenskom prostoru.

Zasebne leksikografske obrade sevdalinke srazmjerno su novijeg datuma, ali i u starijoj literaturi postoje primjeri usmjeravanja pažnje na teorijsko određenje ove pjesme, najčešće u književnohistorijskim presjecima koji se odnose na južnoslavenske književnosti, kakav je onaj iz pera srpskog književnog historičara Pavla Popovića,

koji u *Pregledu srpske književnosti* iz 1909. godine, u dionici o lirskoj pjesmi, uočava: "Naročito se među tim pesmama ističu tzv. 'sevdaliske pesme', a to su bosanske

НАРОДНА СРБСКА

ПѢСНАРИЦА,

ИЗДАНА

ВУКОМЪ СТЕФАНОВИЋЕМЪ,

ЧАСТЬ ВТОРА.

У ВІЕННИ 1815.

У Печатньи Іоанна Шнирера

ПАВЛЕ ПОПОВИЋ

ПРЕГЛЕД

СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ.

ТРЕЋЕ ИЗДАЊЕ

СТАРА КЊИЖЕВНОСТ. — НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ. — ДУБРОВАЧКА КЊИЖЕВНОСТ.

БЕОГРАД

ИЗДАВАЧ: КЊИЖАРА ГЕЦЕ КОНА.

1919.

BILTEN

INSTITUTA ZA PROUČAVANJE FOLKLORA

SARAJEVO

Alija Bejtić „Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama"

BULLETIN

OF THE INSTITUTE OF FOLKLORE RESEARCH

SARAJEVO

2

ljubavne, s puno muhamedanskog elementa, s puno strasti i čežnje, katkad sa nešto duha i osmeha, i koje otkrivaju jedan interesantan život orientalskih trubadura što se vodio valjda krajem 18 veka po Sarajevu i drugde. To je život bogatih ljudi u jednom mirnom vremenu, život mladih i besnih momaka koji su na obalama Miljacke živeli bezbrižno, provodili svo vreme u ljubavi i ašikovanju..." Izrazitije književnohistorijsko i književnoteorijsko određenje sevdalinke od Popovićevog donosi 1911. godine hrvatski književni historičar Dragutin Prohaska u knjizi *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Herzegowina* / Hrvatsko-srpska književnost u Bosni i Hercegovini, Zagreb 1911). Prohaskino razmatranje o ovoj lirskoj vrsti potkrijepljeno je poređenjem jedne ljubavne pjesme iz seoske, zadružne sredine, sa jednom sevdalinkom, na koju se gleda kao na izrazito gradsku tvorevinu.

U trećoj i četvrtoj deceniji 20. stoljeća pojavljuje se u novinama i časopisima, osobito u Sarajevu, čitav niz napisa o sevdalinci. Od priloga Hamze Hume *Sevdalinke* iz 1927. do ogleda Ahmeda Muradbegovića *Sevdalinka, pesma feudalne gospode* iz 1940. godine nastalo je čak pedesetak napisa o ovoj lirskoj ljubavnoj pjesmi. Neki autori javljali su se i u više navrata. Ovo naglo zanimanje za sevdalinku svakako je znatnim dijelom uzrokovano početkom rada radiostanica, što je nesumnjivo doprinijelo širenju popularnosti ove pjesme. U ovom razdoblju nastaju značajni ogledi o sevdalinci: *Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema* Hamze Hume, *Sarajevo u sevdalinci* Jovana Kršića, *O bosanskim sevdalinkama* Gerharda Gesemanna, a zatim niz novinarsko-reporterskih napisa Hamida Dizdara i Namika Kulenovića, koji su se bavili pitanjem nastanka nekih poznatih sarajevskih i banjalučkih sevdalinki. Do početka 2. svjetskog rata sa po nekoliko napisa, bez vidljivog književnoteorijskog doprinosa, javili su se još Ivan K. Ostojić, Sait Orahovac, Hasan Kadragić i Dušan Umičević.

Sredinom tridesetih godina 20. stoljeća uslijedilo je življe zanimanje stranaca za sevdalinku. Ova ljubavna pjesma bila je u središtu pažnje češkog muzikologa Ludvíka Kube, u ogledu posvećenom pitanju očitovanja ljubavi u bosanskohercegovačkim narodnim pjesmama: *Láska v bosansko-hercegovských písních* / Ljubav u bosanskohercegovačkim pjesmama, u knjizi *Cesty za slovanskou písní 1885-1929* / Putovanja za slavenskom pjesmom 1885-1929 (Praha 1935). Također, u knjizi njemačkog slaviste Leopolda Karla Goetza o narodnom životu i narodnoj pjesmi kod Hrvata i Srba dotaknuto je pitanje sevdalinke (*Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben* / Narodna pjesma i narodni život Hrvata i Srba, I-II, Heilderberg 1936-1937). Godine 1937. boravila je u Sarajevu muzikološka ekipa iz Njemačke, sa zadatkom da načini fonografske snimke narodnih pjesama. Ova skupina učenjaka – čijim radom je rukovodio njemački slavist G. Gesemann – posebno zanimanje je pokazala za sevdalinku, koja zauzima značajnu dionicu u snimljenom materijalu. Iste, 1937. godine, u Pragu je izašao iz štampe putopis L. Kube o Bosni i Hercegovini (*Čtení o Bosně a Hercegovině* / Štivo o Bosni i Hercegovini), u kojem je ovaj znameniti sakupljač i proučavalac narodnih pjesama slavenskih naroda ponovno pisao o sevdalinkama. Godinu dana kasnije, Francuz René Pelletier objavio je antologiju narodne ljubavne lirike: 63 pjesme, preuzete iz rukopisnih i štampanih zbirki sa bosansko-hercegovačkog prostora, prepjevane su na francuski jezik, a među njima našao se znatan broj sevdalinki (*La chanson d' amour à*

Sarajevo / Ljubavna pjesma u Sarajevu, Besançon 1938). Ovo nije ostao usamljen primjer prevođenja ovih pjesama na neki strani jezik: jednu sevdalinku prepjevao je na njemački D. Prohaska u spominjanom prijegledu hrvatske i srpske književnosti, niz ovih pjesama prepjevao je na češki L. Kuba, a među 300 pjesama iz repertoara pljevaljskog pjevača Hamdije Šahinpašića – u zbirci koja je dvojezično, na bosanskom i ruskom, objavljena u Moskvi 1967. godine – najviše je sevdalinki (Miodrag A. Vasiljević, *Jugoslovenske narodne pesme iz Sandžaka. Po pevanju Hamdije Šahinpašića iz Pljevalja*, Moskva 1967).

U razdoblju nakon završetka 2. svjetskog rata nastao je čitav niz priloga koji su doprinijeli izrazitijem teorijskom određenju sevdalinke. Kulturni historičar Alija Bejtić je u opsežnoj radnji tragao za povijesnim identitetom junaka opjevanih u dvadesetak, pretežno sarajevskih sevdalinki i ispitivao okolnosti nastanka pjesama, pozivajući se na arhivske izvore osmanskog razdoblja (*Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama*, Bilten Instituta za proučavanje folklora, Sarajevo 1953); muzikolog Vlado Milošević objavio je studiju o sevdalinci kao zasebnu knjigu (*Sevdalinka*, Banjaluka 1964), koja je značajna i za književnoteorijsko određenje ove pjesme, koje će na obuhvatan način ponuditi Muhsin Rizvić u svome *Ogledu o sevdalinci* (Izraz, 13/1969, 11, str. 454-466). Konačno, njemački slavist Wolfgang Eschker odbranio je 1969. godine doktorsku disertaciju o funkciji jezičkih figura u usmenom prenošenju sevdalinki, koja je nakon toga objavljena i kao zasebna knjiga (*Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren* / Istraživanje improvizacije i tradicije sevdalinke na primjerima jezičkih figura, München 1971). Odnos sevdalinke i balade, kao graničnih usmenoknjiževnih oblika, razmatran je u jednom poglavlju knjige Hatidže Krnjević, *Usmene balade Bosne i Hercegovine* (Sarajevo 1973), a ista autorica se akademski usredsređeno pozabavila književnoteorijskim određenjem ove pjesme u ogledu *O poetskoj prirodi sevdalinke* (u zborniku *Uporedna istraživanja* Instituta za književnost i umetnost, Beograd 1976).

Različiti izbori sevdalinki – koji su nastajali u razdoblju dužem od jednog stoljeća – također su doprinijeli teorijskom određenju ove lirske narodne pjesme. Najraniji takav odabir, pod naslovom *Hercegovke i Bosanke. Sto najradije pjevanih ženskih pjesama*, sačinio je i u Sarajevu 1888. godine objavio Ivan Zovko, hrvatski učitelj u Bosni, iza kojeg je u rukopisu ostala još i obimna, četverotomna zbirka, u kojoj je zabilježeno 1.000 pjesama (pretežno lirskih, uz nešto balada i romansi), iz raznih krajeva Bosne i Hercegovine. Najraniji izbor u kojem je ova pjesma već u naslovu označena terminom koji će se tih godina početi odsudno ustaljivati u literaturi, načinio je srpski književnik Janko Veselinović, koji je 1895. godine u Beogradu objavio omanju antologiju (85 pjesama), pod naslovom *Sevdalinke. Narodne biser-pesme za pevanje*. Početkom 20. stoljeća i u razdoblju između dva svjetska rata Mihajlo Milanović, vlasnik knjižare i papirnice u Sarajevu, koji je djelovao i pod pseudonimom Abdul Hak, objavio je dva izbora ovih pjesama sa znakovitim razlikama u nacionalnoj nominaciji donesene usmenoknjiževne građe (prvi: *Muslimanske sevdalinke. Narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1906; drugi: *Odabrane srpske narodne pjesme, "sevdahlinke", ljubavne ašiklije*, Sarajevo 1920). U razdoblju nakon izbijanja 2. svjetskog rata kulturni historičar, novinar i književnik Hamid Dizdar objavio je u Sarajevu zbirku koja je i naslovom i odabirom pje-

LUDVIK KUBA

PJESME I NAPJEVI IZ BOSNE I HERCEGOVINE

Drugo izdanje pripremio, dopunio neobjavljenim pjesmama i dodao indekse
CVJETKO RIHTMAN
uz saradnju
Ljube Simić, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić

MUZEJ BOSANSKE KRAJINE — BANJA LUKA
ODJEK ZA NARODNE PJESME I IGRE — KNJIGA IV

VLADO MILOŠEVIĆ

BOSANSKE NARODNE PJESME IV

BANJA LUKA
1964

Hercegovke i Bosanke.

Sto najradije pjevanih

ŽENSKIH PJESANA

sabrao

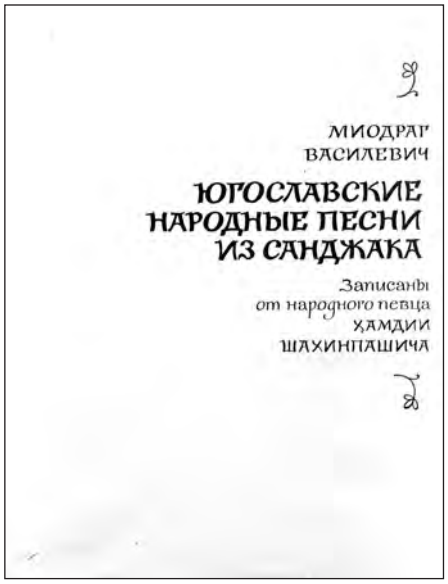
IVAN ZOVKO.

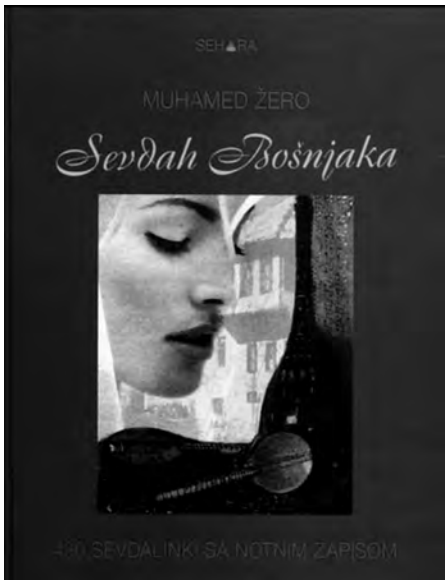
K.U. SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA U ZAGREBU

I. SVEZAK

SARAJEVO.
Tisak i naklada tiskare Spinčler i Löschner.
1888.

sama podrazumijevala usmjerenje na sevdalinku (*Sevdalinke. Izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike*, Sarajevo 1944). Isto se može primijetiti i za zbirku koju je četvrt stoljeća kasnije priredio i u Sarajevu objavio književnik Sait Orahovac (*Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1968). Zajednička slabost ovih zbirki-izbora – od Milanovića do Orahovca – jeste odsustvo kritičkog odnosa u njihovom sastavljanju: preuzimanje pjesama bez navođenja izvora, uz nerijetke primjere nedopustivih redaktorskih zahvata na tekstovima pjesama.



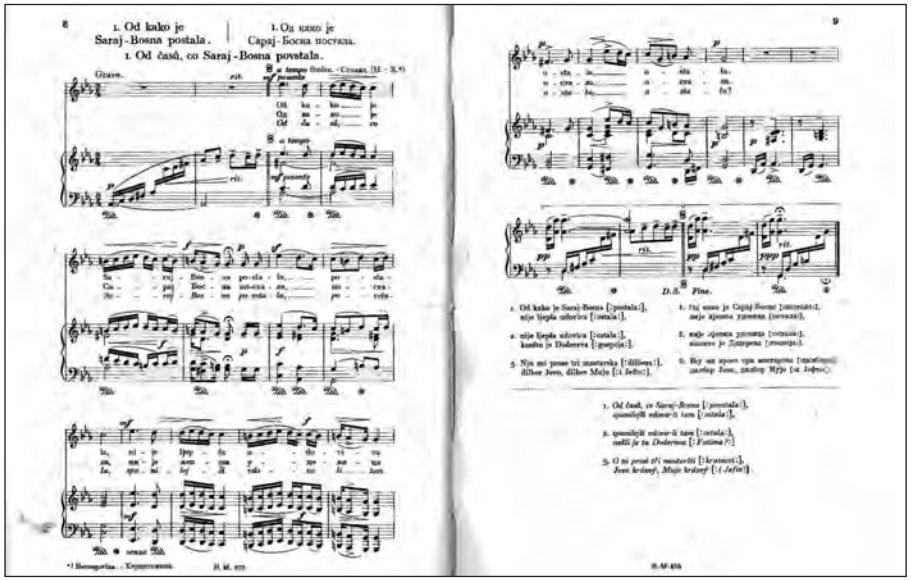


Od kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća do danas nastalo je nekoliko izbora sevdalinki u kojima su uglavnom prevladane slabosti sastavljača o kojima je bilo riječi. Najraniji od njih predstavljao je najstrožiji izbor s obzirom na broj pjesama (*101 sevdalinka.* Odabrao i priredio Munib Maglajlić, Mostar 1978) i ukupno uzevši riječ je o bibliofilskom, divot-izdanju (izbor je likovno obogaćen crtežima Safeta Zeca, čije ulje je i na koricama antologije); petnaestak godina kasnije Muhamed Žero iz Sarajeva načinio je jedan znatno širi izbor (*Sevdah Bošnjaka*. 430 sevdalinki sa notnim zapisima, Sarajevo 1995), povučen željom da za naraštaje koji dolaze sačuva i napjeve ovih pjesama, koji su se dotada našli zabilježeni jedino u obimnim zbirkama Ludvíka Kube (*Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1984) i Vlade Miloševića (*Bosanske narodne pjesme*, I-IV, Banjaluka 1954-1964). Najmlađi od izbora sevdalinki koji zavrjeđuju pažnju zaustavio se na broju od 200 pjesama, a načinio ga je (i predgovor *Odjek naših duša* napisao) književnik, publicist i kulturni historičar Ivan Lovrenović: *Za gradom jabuka*. *200 najljepših sevdalinki* (Sarajevo 2004), koji, nažalost, nije čitaocima antologije ponudio podatke o korištenim izvorima. Izbori koje su sastavili Omer Pobrić (*99 sevdalinki... i poneka pjesma*, Sarajevo 1992) i Zijad Fuka (*101 sevdalinka*, Zagreb 2005) ponovili su slabosti o kojima je bilo riječi povodom zbirki-izbora koje su načinili M. Milanović, H. Dizdar i S. Orahovac, a korisna strana su im notni zapisi i očekivati je da su vjerodostojni, budući da su sastavljači izbora vrsni harmonikaši. Na kraju, zbornik pjesama pod naslovom *Najbolje sevdalinke* (Tuzla 2006) najobimnija je u nizu od nekoliko knjiga ove vrste koje je priredio Vehid Gunić (*Meraklije*, Sarajevo 1993; *Sevdalinke o gradovima*, Bihać 1997; *Sarajevo divno mjesto*, Sarajevo 1999; *Sevdalinke*, I-II, Jelah 2003). U većem obimu nego u prethodnim Gunićevim knjigama vezanim za sevdalinku, osim samih tekstova, u knjizi *Najbolje sevdalinke* donesene su priče o pjesmama, podaci o pjevačima i oblicima muzičke pratnje, memoarska i reporterska svjedočenja o životu pjesme i pjevača i slično. Zajednička osobina svih pobrojanih Gunićevih knjiga je otvorenost za sve vrste obavijesti i podataka vezanih za sevdalinku, na jednoj, te neumjerenost u pohvalama i pomanjkanje kritičke svijesti i mjere, na drugoj strani.

Obimna literatura te izbori o kojima je u kritičkom presjeku bilo riječi bili su osnova za leksikografsku obradu ove pjesme, koja je ostvarena u nekoliko primjera. Najraniji se nalazi u 5. svesci opće *Enciklopedije Leksikografskog zavoda* (Zagreb 1969, str. 689), a glasi: "*Sevdalinka*, ljubavna pjesma. Bos.-herc. sevdalinke su musl. nar. gradske pjesme; podrijetlo im treba tražiti u našoj nar. pjesmi i islamsko-orijentalnoj muzici. Obilno koloriranje, bujna melizmatika, slobodan ritam i dinamički kontrasti dopuštaju da dođe do izražaja ljepota glasa i intenzitet proživljavanja. Zbog svoje lirske profinjenosti i ljepote melodija mnoge su sevdalinke postale popularne i izvan kraja u kome su nastale." U sasvim jezgrovitom obliku, na tragu predočene, našla se natuknica o sevdalinci i u općem, jednotomnom leksikonu iste leksikografske kuće, nekoliko godina kasnije (*Leksikon JLZ*, Zagreb 1974, str. 886).

Konačno, u prvim književnim leksikonima nastalim na štokavskom jezičkom području osamdesetih godina 20. stoljeća, sevdalinka je dobila zasluženu i odgovarajuću pažnju. U leksikonu *Narodna književnost* (Beograd 1984, str. 230) Radmile Pešić i Nade Milošević-Đorđević, natuknicu o ovoj pjesmi potpisuje potonja

autorica. U *Rečniku književnih termina* (Beograd 1985, str. 715-716) sevdalinku je obradila Hatidža Krnjević. Zajedničko ovim obradama jeste da više istrajavaju na objašnjavanju osobenih poetičkih crta, nego na prikazu općih književnoteorijskih odlika ove ljubavne pjesme; drugim riječima, više je govoreno o osobenostima nego o osobinama, pa su neke važne odlike (kao što su lokalna obilježja) ostale nepredstavljene. Nesumnjiva razlikovna crta ove pjesme u odnosu na usmenu ljubavnu liriku drugih naroda na južnoslavenskom prostoru, tj. izrazitije usredsređenje na svekolika ljubavna događanja, unutar lirskog subjekta i u njegovoj okolini – koju je M. Rizvić pronicljivo i duhovito sažeo u opasku da sevdalinka nije samo pjesma o ljubavi, nego da je to pjesma o sevdahu – općenito je u literaturi izbila u prvi plan, vjerovatno zbog svoje zamamne privlačnosti. U prikazu N. Milošević-Đorđević, s tim u vezi se kaže kako je ova pjesma "nikla u nepoznatim pesničkim dušama koje boluju od 'neshvatljivog bola'". Ovu razlikovnu crtu kao temeljnu još je izrazitije istakla u svojoj natuknici H. Krnjević, koja primjećuje: "...Suštinu *s./*evdalinke/ čini jedno specifično osećanje ljubavi kao neizlečivog bola, karasevdaha i derta, strasnih očitovanja neizrecive tajne ljubavi na granici beznađa..." U literaturi o sevdalinci općenito isticanje karasevdaha i derta kao bitnih odrednica u objašnjenju ove usmene lirske tvorevine nastalo je pod uticajem sociooloških i psiholoških pristupa, u kojima je ozračje u vezi sa ukupnim dešavanjima u bosanskom, i još bliže bošnjačkom društvu između dva svjetska rata pogodovalo još izrazitijoj kafanskoj promociji ove pjesme od one koja je započela sa austrougarskim razdobljem, pjesme koja je već imala zahuktali nastup u programima radio-stanica i u produkciji diskografskih kuća. Dodatno i paradoksalno, na teorijsko određenje sevdalinke općenito uticala je kafanska pjesma nastala po uzoru na ovu usmenoknjiževnu tvorevinu, čijem su ugođaju – u znaku osjećanja derta i karasevdaha – itekako doprinosili žal za prošlim vremenima i prizivanje prohujalih dana, pri čemu je klijentela bosanskih i srbijanskih gostiona između dva svjetska rata često na dnu čašice nalazila "neshvatljivi bol", o kojem piše N. Milošević-Đorđević, ili "neizlečivi bol, karasevdah i dert", o kojima piše H. Krnjević. Utemeljeno je povodom ove poetičke odlike sevdalinke prizivana južnosrbijanska ljubavna



pjesma, također natopljena ovom "neshvatljivom i neizlečivom boli", te neizostavno Bora Stanković, sa mutnim i strasnim talogom "nečiste krvi", o čemu je tada, a i nakon završetka 2. svjetskog rata najopširnije pisao Ljudevit Dvorniković, te još neki autori. U razmatranim odrednicama, posve na tragu literature o ovoj pjesmi, pretjerano je isticana sjetna, melanholična nit, nauštrb one po kojoj je sevdalinka itekako pjesma ljubavne radosti i ushićenja, a ne samo čežnjive boli zbog neostvarene ili neuzvraćene ljubavi.

U literaturi o sevdalinci, u dionicama u kojima se težilo književnoteorijskom određenju ove pjesme, jednodušno je isticano da je riječ o izrazito gradskoj pjesmi. Postoji također neupitna saglasnost u ocjeni da su za osjećajnost pjesnika sevdalinke i doživljaj života i svijeta bitne promjene u kulturi življenja koje u Bosnu donijelo širenje islama na ove prostore te da je svekoliki život bosanskomuslimanske gradske sredine bio od presudne važnosti za nastanak ove pjesme. Tek u novije vrijeme je u nekim krutim etnonacionalnim pristupima zaoštreno "pitanje vlasništva" ove pjesme na način kojim je zapravo osporavano njeno nesumnjivo bosanstvo, koje nije upitno ni kod bosanske kuće, ni kod bosanskog jezika. Na ovo pitanje jezgrovit odgovor dao je Ivan Lovrenović u uvodnom tekstu za njegovu antologiju, naslovljenom (*Odjek naše duše*), prema članku stiha pjesme *Sevdalinka* Antuna Branka Šimića: "Po nastanku sevdalinka je pjesma urbane bosanske sredine, nastala u otomanskome razdoblju u ekonomski i materijalno stabilnijem trgovačko-zanatlijskom miljeu. Taj milje dominantno jest bio islamsko-orijentalni, i ova pjesma pretežno se prepoznaje kao izraz muslimanske životne sredine i kulture. To tumačenje, međutim, gubi na uvjerljivosti onda kada se etnički

apsolutizira. Naime, u izgradnji cjelovite socijalne i kulturne fizionomije većine gradova i manjih gradskih naselja sudjelovali su, osim muslimansko-bošnjačkoga, i drugi etničko-kulturni elementi (katoličko-hrvatski, pravoslavno-srpski, sefardsko-židovski, romski...). Tako su sudjelovali i u nastanku, a pogotovo u prakticiranju bosanske lirske pjesme..." U oblikovanju sevdalinke, u dugom nizu godina i decenija, učestvovale su – srazmjerno prisustvu u gradskom stanovništvu tokom osmanskog i austrougarskog razdoblja – sve bosanskohercegovačke etničko-kulturne sastavnice, na isti način na koji su sudjelovale i u oblikovanju bosanske kuće, simbola grada novog ustroja, nastalog poslije uspostavljanja osmanske vlasti u Bosni, koji čini pozornicu dešavanja u velikom broju ovih pjesama sa lokalnim obilježjima. U tom smislu, neupitna postavka koja proističe iz svekolike literature o ovoj pjesmi glasi: Sevdalinka je *bosanska* ljubavna pjesma, pri čemu odrednica *bosanska* obuhvata u sebi i pokriva i *hercegovačku*, i *sandžačku* sastavnicu u ovoj ljubavnoj pjesmi. Na kraju, leksikografska odrednica o sevdalinci mogla bi u sažetom obliku glasiti, kako slijedi:

sevdalinka – 1. ljubavna narodna pjesma nastala, kao muzičko-poetska, vjerodostojno folklorna tradicijska tvorevina, u gradskim sredinama Bosne i Hercegovine i Novopazarskog Sandžaka, uobličenim prodorom istočnjačke kulture življenja i usmeno prenošena vjerovatno već od sredine 16. stoljeća. Pjevana jednoglasno i višeglasno, pretežno tzv. poravnim napjevom, spjevana najčešće epskim desetercem, zatim simetričnim i nesimetričnim osmercem i trinaestercem, kao manje učestalim, te simetričnim dvanaestercem i četrnaestercem, kao sasvim rijetkim oblicima stiha, sa obiljem varijacija usklika i pripjeva, kao ukrasnim muzičkim dodacima, i bez naglašene strofičnosti, bez pratnje i uz pratnju muzičkih instrumenata (u ranijem razdoblju saza, a kasnije harmonike i violine, posebno u kafanskim izvođenjima). Izrazito usredsređena na ljubavna dešavanja u životu pojedinca, pjesma i ljubavne radosti, i ljubavne boli podjednako upečatljivo, ponekad sa naglašenom čulnošću u izrazu, sevdalinka je u brojnim primjerima opjevala ljubavne zgode koje su se odigrale u sarajevskoj, banjalučkoj, mostarskoj, pljevaljskoj i drugim gradskim sredinama bosanskohercegovačkim i sandžačkim, i zapamtila djevojke i mladiće, vedre ili tužne junake opjevanih zbivanja ili pojedince čuvene zbog svoje ljepote, držanja ili gizdavosti, kojima se iz pjesme saznaje ne samo ime i prezime te nadimak od milja, nego i dijelovi grada ("kućna adresa") u kojima su živjeli; 2. pjesma nastala po uzoru na sevdalinku; a) u austrougarskom razdoblju – pjesme uobličene tako što su nepoznati pojedinci "iz naroda" davali stihovima poznatih pjesnika (S. Bašagić, O. A. Đikić, A. Šantić i dr.) "ruho napjeva", nakon čega su ovakve tvorevine ulazile u usmeni opticaj i doživljavale sitnije promjene. b) u razdoblju između dva svjetska rata – ljubavna pjesma tekstom i napjevom također u duhu sevdalinke kao folklorne tvorevine, tek sporadično poznatih autora, njegovana u ambijentu međuratnih kafana i gostiona, u kojima su njihovu klijentelu zabavljali pjevačice i pjevači, praćeni različitim instrumentalnim sastavima, čiji je repertoar bio mješovit: i stare pjesme, vjerodostojno muzičko-poetske folklorne tvorevine, i nove pjesme, poznatih i nepoznatih pjesnika, na tragu sevdalinke. Tekstovi i napjevi ovih pjesama – osim posredstvom gramofonskih ploča – postaju šire poznati zahvaljujući učešću njihovih izvođača u programima radiostanica, koje tih godina započinju svoj rad, kao i fiksiranjem njihovih tekstova, zajedno sa notnim zapisima njihovih napjeva, u prigodnim albumima i pjesmaricama. c) u razdoblju nakon završetka 2. svjetskog rata – ljubavna pjesma uobličena na tragu folklornog pjesničkog nasljeđa, ali i na vezi sa pjevanjem koje je na istom prostoru i na sličnim osnovama nastajalo tokom austrougarskog i u razdoblju između dva svjetska rata. Njihovi nosioci – novi pjevački prvaci sevdalinke i *sevdaha*, što je u estradnoj upotrebi skraja 20. i početka 21. stoljeća kao sinonim za sevdalinku, u širokom spektru značenja koja pokriva ovaj termin – bili su poznati i omiljeni pjevači i pjevačice narodnih pjesama. Širenju ove pjesme – poznate i kao "novokomponovana" – značajno su doprinijeli, ne samo uspostavljene diskografske kuće te radio i televizijske stanice sa svojim odgovarajućim programima, nego i za tu svrhu posebno organizirani festivali.

Literatura

Hamza Humo, *Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema*, Pravda, 30/1934, 10.483-10.485, 25, 6-9. januara;
Gerhard Gesemann, *O bosanskim sevdalinkama*, Prosveta, 21/1937, 10/12, 682-687; Jovan Kršić, *Bosanska sevdalinka*, Žena danas, 1/1938, 24, 4-5;
Alija Bejtić, *Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama*, Bilten Instituta za proučavanje folklora Sarajevo, 2/1953, 387-405; 3/1955, 105-124;
Vlado Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka, 1964;
Muhsin Rizvić, *Ogled o sevdalinci*, Izraz, 13/1969, 11, 454-466; Wolfgang Eschker, *Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren*, München, 1971;
Hatidža Krnjević, *O poetskoj prirodi sevdalinke*, u zborniku *Uporedna istraživanja* Instituta za književnost i umetnost, Beograd, 1976, 73-87;
Munib Maglajlić, *Odnos pjesme i zbilje u sevdalinci*, u knjizi *Od zbilje do pjesme. Ogledi o usmenom pjesništvu*, Banjaluka 1983, 37-69;
Ivan Lovrenović, *Odjek naše duše*, predgovor antologiji *Za gradom jabuka. 200 najljepših sevdalinki*, Sarajevo, 2004, 5-11;
Selma Fazlić, *Suton i noć kao posebna dimenzija sevdalinke*, Novi izraz, 42, 127-132.

O JEZIKU NAŠIH SEVDALINKI

Piše: **Prof. dr. sc. Remzija Hadžiefendić-Parić**

Mnogi su se, međutim, pitali, i danas se pitaju: šta je to sevdalinka i šta je to što nju izdvaja, kakva je njena lirska i poetsko-psihološka etimologija, kada je postala i koji je njen ambijent, kakvi su njeni erotsko-emocionalni kvaliteti, u čemu je suština njene poetske ekspanzije, najzad? lako sugerirati odgovore na ova pitanja ne znači ujedno otkriti posljednju tajnu poetske magije ove pjesme, tragalačka nada daje ispitivaču izvjesnu snagu da istrajava...

Sevdalinka /.../ nije prosto pjesma o ljubavi, ona je pjesma o sevdahu. U tome je sadržana njena specifičnost i suština.

(Muhsin Rizvić, *Panorama bošnjačke književnosti*)

1. Umjesto uvoda

Kodirana dva puta, prema dvama posve različitim znakovnim sistemima, muzičkom (napjev) i prirodnojezičkom (tekst), sevdalinka je dvostruko 'usložnjena'. Ali, tekst i napjev (velika mnemotehnička moć pomagala je i pamćenju sevdalinke, ne samo što ju je činila ekspresivnijom) gotovo da su neodvojivi od senzibiliteta konkretnog izvođača (pjevač/pjevačica) i skupa s njim čine ono jedinstvo *što ga je jezik pohranio u jednu, cjelovitu riječ: pjesma*. (Lovrenović 2004:5). U svojem ću se izlaganje baviti prije svega nekim pitanjima verbalnog dijela ovog jedinstva - tekstom sevdalinke, tj. njenom vrsnom i rodnom složenosti (književnoteorijsko pitanja) i jezikom (konstruiranje/dekonstruiranje identita).

Naime, među lirskim pjesmama cijele naše usmene književnosti sevdalinka ima posebno mjesto kao *krunski dragulj* (Lovrenović 1989:108), *najzreliji izraz /.../ kićene gradske kulture življenja, kojom se bosanskohercegovački prostor posebno izdvaja* (Maglajlić 1991:51) i kao takva - snažna umjetnička (kulturna) činjenica - zaslužuje posebnu pažnju.

S književnoteorijskog aspekta mnoge sevdalinke imaju rodno složeniju strukturu nego što se obično misli kad se ova *poravna pjesma* uvrštava u liriku. Grade je dominantno lirski elementi, ali vrstan poznavatelj sevdalinki profesor Muhsin Rizvić davno je zapazio da ona nosi *u sebi ponešto od bitnosti balade, njenu zamračenu tragiku bolnog osjećanja* (Rizvić 1994:123).

Balada, kao epsko-lirska vrsta, i sevdalinka, koja je neupitno izrazito lirska, ponekad dijele sličnost emocije tragičnog završetka što ga je ostavio *neki povod ili događaj*. Najčešće je to u jednoj grupi sevdalinki, onoj s *lokalno-personalnim obilježjima*. Zato će M. Rizvić sjajno konstatirati da je sevdalinka ponekad *sažetak baladeskne ljubavne drame* (Rizvić 2010:179).

Iznimno zanimljivim čini mi se dovođenje u vezu izrazito lirske pjesme, ponajčešće rafinirane ljubavne teme iz koje često izvire *bolna čežnja bez nade*, sa drugim književnim vrstama i drugim književnim rodovima, pa sam u tom pravcu usmjerilila svoje istraživanje zamišljeno kao nekoliko fragmenata i ekspresija na temu usmene lirske pjesme, ljubavne, i njenog jezika...

2. Sevdalinka – usmena lirska pjesma, ljubavna

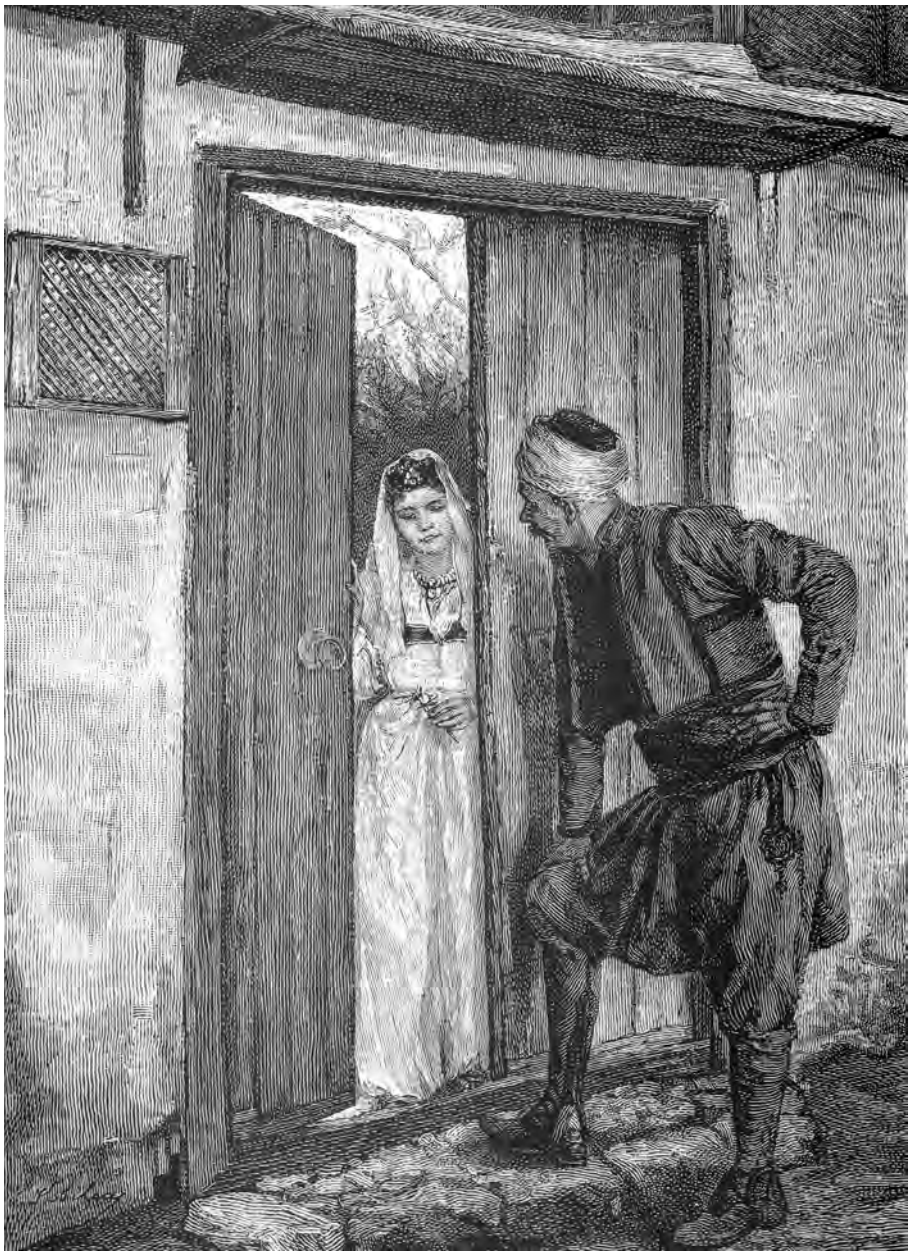
Kao što znamo, Riječ prati čovjeka kroz cijeli život, a posebno važnu ulogu ima u onim graničnim trenucima kojima pripadaju rođenje i smrt. Ranu fazu ljudskog života u tradicionalnim kulturama obilježila je uspavanka, vrsta lirske pjesme posebnog ritma, metričke strukture i melodije, pažljivo njegovana i dugo čuvana u bošnjačkoj kulturi. U uspavanki, kako jedan njen stih kaže, *majka (sa) sinom razgovara.* Hraniteljica i odgajateljica, majka je najčešće u posjedu riječi: ona *poizvodi* nježni diskurs naglašene etičnosti i estetičnosti.[1] Razdoblje pak mladosti, odnosno djevojaštva i momkovanja (ašika i ašikovanja), kao fazu snažne emocije *duše i srca* u kulturi dugo njegovane ženske (javne) pasivnosti i istiskivanja *tijela* iz (javnog) života te *ljepote naslućivanja,* tradicionalno je obilježavala jedna druga vrsta lirske pjesme – omiljena i nadaleko čuvena *sevdalinka.*

[1] Npr.: *Sitan đule, ne truni behara / ne budi mi moga sina Smaje!/ Majka Smaju u želji rodila / lastavica ezan proučila / b'jela vila u povoj zavila / a pčelica medom zadojila. / Neka uči kano lastavica / nek je lijep kano b'jela vila / nek je radin kano mala pčela.*

Među lirskim pjesmama cijele naše usmene književnosti sevdalinka ima posebno mjesto kao *krunski dragulj* (Lovrenović 1989), *najzreliji izraz /.../ kićene gradske kulture življenja, kojom se bosanskohercegovački prostor posebno izdvaja* (Maglajlić 1991:51) i kao takva - snažna umjetnička (kulturna) činjenica - zaslužuje posebnu pažnju.

Nastajala kao *izraz novog načina života stanovništva gradskih sredina nakon pada Bosne pod osmansku vlast* (Maglajlić 2010:8), *u ekonomski i materijalno stabilnijem miljeu,* koji je bio *dominantno islamsko-orijentalni* (Lovrenović 2004:109), u uvjetima naglašeno patrijarhalnih obrazaca ponašanja, kao usmena lirska pjesma *urbane sredine*, sevdalinka je ponajviše rafinirana ljubavna pjesma iz koje izvire *bolna čežnja bez nade (*Rizvić 1994:121):

Gdje si, dragi, živa željo moja,
živom sam te željom poželjela?
Živoj mi je srce ispucalo
baš ko ljeti zemlja od sunašca.
Bog će dati i kiša će pasti,
zemlja će se sa zemljom sastati,
a ja s dragim nikad ni do vijeka.



Dovođenje izrazito lirske pjesme ponajčešće rafinirane ljubavne teme iz koje često izvire ona *bolna čežnja bez nade* (Rizvić 1994) s drugim književnim vrstama, baladom prije svega, spontano je, rekla bih, kako među onim 'običnim' svijetom koji *pjesmu* voli i pjevuši, tako i u književnoteorijskim, povijesnoknjiževnim, lingvostilističkim, lingvističkim i drugim radovima, u izborima i antologijama usmene lirike. Tako će Zdenko Lešić posebno naglasiti da se (*svojim brojem i ljepotom*) ističu u usmenoj književnosti južnoslavenskih naroda one balade za koje kaže da *se obično nazivaju sevdalinke* (Lešić 2008:339).

Hanifa Krnjević bilježi da je *osjećanje ljubavi kao intenzivnog bola i patnje naročito iskristalizirano u sevdalinkama* i da je jedno od glavnih obilježja sevdalinki upravo *sevdah,* tj. *osjećanje gorčine zbog uskraćene ali i strasno željene ljubavi*[2] (Krnjević 1973:12-13). Komparirajući baladu i lirsku pjesmu ona jasno ukazuje na to da i u osnovi balade stoji *neko osjećanje*, ali *ono do čega neko osjećanje dovodi* balada pokazuje *neposredno, u događanju.* Lirsku pjesmu i baladu vezuje upravo intenzivna emocija, a ta emocija u baladi *nije neposredan iskaz već proces koji se događa*[3] (Krnjević 1973*)*. Neprepoznavanje te tanahne niti, tog malčice što ih dijeli i jeste razlog

[2] Neke su sevdalinke išle drugim tokom, *erotski naglašene*. Ljubav se u njima *oslobađa u neskrivenoj čežnji koja zna biti dovedena do goruće strasti* (v. Krnjević 1973)

[3] Čini se da je nabolja potvrda tog odnosa balade i sevdalinke upravo pojava neke vrste 'osamostaljivanja' izrazito lirskih dijelova balade snažno nadojenih intenzivnom emocijom uobličenom u *neposredni izkaz* kakav je onaj koji se pojavljuje u baladi *Smrt braće Morića*, ili pojava sevdalinke u inicijalnoj poziciji kao okvira, *uvoda* (v. Maglajlić 1991:130).

što će mnoge sevdalinke ostati u izborima i antologijama ne samo pod općim tematskim naslovom 'lirske ljubavne pjesme' i sl. već i pod naslovom 'balade', kao što će pod naslovom 'sevdalinke' mjesto naći mnoge balade, i sl.
Sevdalinka dakle jeste lirska (rodno) i jeste ljubavna (vrsno, tematski), ali je posebna lirska i posebna ljubavna (sevdah), po čemu se u temelju razlikuje od ostalih lirskih i ostalih ljubavnih. Ili, kako je to lakonski, koncizno zaključio Muhsin Rizvić: *sevdalinka, prema tome, nije prosto pjesma o ljubavi, ona je pjesma o sevdahu* (isto, 1994:123). Lahko ćemo se složiti s profesorom da je u tome *sadržana njena specifičnost i suština*

3. Ima li sevdalinka neku *priču*?

Definirana negativno, sevdalinka jeste lirska pjesma u ponečemu bliska baladi, ali nema razvijenog sižea, nema radnje u njezinom izrazitom razvoju i dinamičkom toku (v. Rizvić 1994:123), pa nema ni dramske napetosti:

Srdo moja ne srdi se na me
Jer ako se ja rasrdim na te
Sva nas Bosna pomiriti neće
Ni sva Bosna ni Hercegovina
Ni sva sela oko Sarajeva
Samo mogu tvoja medna usta.

Sevdalinka (dominantno lirska vrsta) i balada (epsko-lirska) ponekad dijele sličnost, kako je već rečeno, tragike bolne emocije koju je *ostavio neki povod ili događaj*. Odnosi se to prije svega na sevdalinke sa *lokalno-personalnim obilježjima*. Razlika između takvih sevdalinki i balada je u tome što sevdalinke *bilježe ljubavne zgode u njihovu konačnom ishodu, bez razvijenog sižea* (Maglajlić 1991:52). Za epsko-lirske vrste kakve su balade vezuje se (premda kondenzirana) naracija, siže, što je epska sastavnica u njihovom rodnom određenju. Baladeskna 'priča' postoji, uglavnom reducirana (s puno *praznih mjesta)* i usmjerena na *jednu ključnu situaciju*, na *ključni događaji* koji se kao i *emocije saopćavaju /.../ u bolnim, žustrim dijalozima* (Maglajlić 1991:204). Premda dominantno lirska, i sevdalinka ipak ima neku 'priču'. To nije nikakvo epsko 'događanje', jer nema vremenskih pomaka koji bi označili razvoj fabule, ali jeste neki 'događaj' u kojem postoje 'osobe', tj. 'likovi' koji razgovaraju:

Razbolje se Zarka na majčinom krilu.
Pitala je majka: - Šta je tebi, Zarka?
- Ne pitaj me, majko, mene boli glava,
dovedi mi, majko, tri hećima mlada!

Dovede joj majka tri hećima mlada.
Prvi hećim veli: - Nema Zarki l'jeka!
Drugi hećim veli: - Neće preboljeti!
Treći hećim veli: - Dajte Zarku meni!

U navedenoj sevadlinki razbolijeva se djevojka Zarka *na majčinom krilu;* na upit, majci kaže da je boli glava i traži od nje da joj dovede tri mlada hećima. Majka nalazi mlade ljekare i svaki od nih daje vlastitu procjenu Zarkine bolesti. Jedan kaže ovo, drugi ono, treći... itd.. Nesumnjivo da konture 'priče', unatoč svoj kondenziranosti balade, reduciranosti i kratkoći, ipak postoji.

4. Jezik otkriva, ne skriva

Kao svojevrsni *sažetak ljubavnog romana* ili *baladeskne ljubavne drame* (Rizvić 2010:179), sevdalinka je često građena na elementima dramskog teksta (dijalog, monolog), jasno (gramatički) odijeljenim od ostalih dijelova lirske strukture (koji su po pravilu u 3. licu), dajući izravnu riječ momku ili djevojci, ili i jednom i drugom. Tako je npr. u sevdalinki *Razbolje se Zarka na majčinom krilu.*
U prvoj iz *101 sevdalinke* M. Maglajlića, u sevdalinki *Poljem se vije Hajdar delija* (godine 1909. u Stocu ju je zabilježio muzikolog, slikar i putopisac Ludvik Kuba), u njenom uvodnom dijelu (kao u dramskoj didaskaliji) imenovani su 'junaci' (Hajdar delija, Ajka). Naznačen je i pripadajući im prostor: jedan je 'vanjski' (momački), a drugi (djevojački) 'na granici' dvaju prostora (Hajdar: *po polju ravnom, na konju vranom*; Ajka: *sa gradskih vrata*). U zatečenom vremenskom segmentu Hajdar se *vije,* a Ajka ga *gleda*. Tako smo uvedeni u 'priču': znamo ko, znamo gdje, znamo i šta. I tu onda počinje dijalog, neposredni 'kontakt' Hajdara i Ajke razgovorom:

- Hajdar delija, i perje tvoje
Tvoje me perje po gradu penje!

- Ajko djevojko, i kose tvoje,
Tvoje me kose po polju nose!

Razgovor započinje djevojka, pa je u njenom posjedu prva direktna riječ. Ajkina otvaračka pozicija višestruko je superiorna: osim što zapodjene razgovor na temu

koju je sama 'otvorila' i na neki način tako nametnula, hrabro aktualizirala, djevojka se obraća nakićenom[4] Hajdaru (vokativom vlastitog imena proziva i poziva momka, i još pohvalnom karakterizacijom: *delija*). Djevojka sublimira (tropima) svoju snažnu emociju naklonosti, ushićenosti, nadahnuća, želje, ljubavi (*Hajdar delija, i perje tvoje / tvoje me perje po gradu penje*). Posve je prateći dvostrukim paralelizmima (time su naglašeniji) u narednim dvama stihovima svojega odgovora, 'prozvani' Hajdar uzvraća (odgovara) djevojci vlastitom emocijom zanesenosti i ljubavi (*Ajko djevojko, i kose tvoje / tvoje me kose po polju nose!*) Cijela je sevdalinka stala u samo 7 stihova!
Rječitost, vještina i ljepota govora i Ajku i Hajdara čini elokventnim umjetnicima riječi u ovoj lirskoj minijaturi. Ali, njihov je dijalog ipak tek privid: prostorno odvojeni, oni su toliko (fizički) udaljeni da i ne mogu voditi razgovar (a drugih medija nemaju na raspolaganju), pa iako je ovdje formalno riječ o dijalogu, oni, svaki za sebe, govore samo svoju vlastitu emociju, svoju želju, sebe (možda potaknutu 'viđenjem' drugog, pri čemu 'očni vid' daje legitimitet postojanju drage/dragog, tj. legitimitet postojanju snažne emocije dopadanja, sviđanja, zanosa, ushićenosti što ih tako lijepo pokriva izraz: *ljubav me mori*). U tome i jeste bitna odlika *lirskog dijaloga*, a efekat postupka izravnog obraćanja i uzimanja riječi ('govorenja sebe') jeste pojačanje neposrednosti emocije. Zato u sevdalinkama i *cv'jet iz rose progovara, bolan Mujo šargiji govori,* a djevojka *alkatmeru* (vrsta karanfila) ili *čarnoj gori, đul Fatima* razgovrara s *mednom rosom* itd. Up.:

Đul Fatima po đul-bašči šeta
i s mednom se rosom razgovara:

- Medna roso, gdje si zimovala?

- U djevojke, pod bijelim grlom
Gdje se nižu biser i đerdani.

Na sličan način funkcioniraju i lirski monolozi. Naime, nastala u bošnjačkoj kasablijskoj sredini negdje u feudalno doba i stvarana u nekoliko narednih stoljeća (Rizvić 1994), sevdalinka je često bila jedino rasterećenje, olakšanje duši, ispovijed pa je monolog često zapravo ispovijed, jecaj, ljubavni uzdah ili krik, egzaltacija ili vapaj, odušak i izlaz u strogim propisima patrijarhalnog života:

Ah, moj dilbere, kud se šećeš
Što i mene ne povedeš?
Il' me vodi, il' me prodaj
Il' mom srcu derman podaj.
Odvedi me u čaršiju
Pa me prodaj bazardžanu.
Uzmi za me oku zlata
Pa pozlati dvoru vrata

Zato je, zaključuje sjajni poznavalac ovih pjesama, *sevdalinka, u stvari, lirski monolog žene, koji prati podtekstualno zbivanje u njegovu apstrahiranom toku i nakon njega, monolog njena vlastitog osjećanja kao rezonance i kao komentara ljubavi i života* (Rizvić 1994:124).

* * *

Da zaključimo. I za sevdalinku čini se da vrijedi ono što je George Moline rekao za stilistiku: da *je vila za koju su neki vjerovali da je umrla, dok su je drugi toliko grlili da je gubila svijest*. Ipak, unatoč svemu sevdalinka se, vitalna, sačuvala do danas. Iako je nastajala davno, u uvjetima dominantno patrijarhalnih obrazaca ponašanja kao rafinirana ženska pjesma, ostala je dragocjena činjenica bosanskoga jezika i bošnjačke kulture. I danas, kad reaktualiziramo njen značaj, iznova otkrivamo ljepotu njene jezične *kere*.

Literatura

Bourdieu, Pierre (1992), *Šta znači govoriti,* Naprijed, Zagreb
Efendić, Nirha (2007), *San u bešu, uroci pod bešu*, 33 bošnjačke uspavanke /priredila Nirha Efendić/, BZK Preporod, Općinsko društvo Centar Sarajevo, BZK Preporod, Općinsko društvo Vogoća
Hadžiefendi-Parić, Remzija (2007), "Poetika bošnjačkih narodnih uspavanki", u: "Zbornik radova 1", Univerzitet u Bihaću, Islamski pedagoški fakultet, Bihać
Hangi, Anton (1907), *Die Moslim's in Bosnien-Hercegovina*, Druck und Verlag von Danie A. Kajon, Sarajevo
Jahić, Dževad (1991), "*Jezički izvori sevdalinke",*u: Jezik bosanskih muslimana, Biblioteka Ključanin, Sarajevo
Krnjević, Hanifa (1973), *Narodne pjesme lirske, lirsko-epske, epske* /priredila Hanifa Krnjević/, Izdavač "Veselin Masleša", Sarajevo
Lešić, Zdenko (2008), *Teorija književnosti,* Javno preduzeće Službeni glasnik, Beograd
Lovrenović, Ivan (1989), *Labirint pamćenja, kulturnohistorijski esej o Bosni*, NIŠRO Oslobođenje, OOUR Izdavačka djelatnost, Sarajevo
Lovrenović, Ivan (2004), *Za gradom jabuka, 200 najljepših sevdalinki,* Biblioteka Dani, Sarajevo
Maglajlić, Munib (2010), *101 sevdalinka,* BZK Preporod, Gradačac
Maglajlić, Munib (1991), *Usmena lirska pjesma, balada i romansa, Institut za književnost*, Svjetlost, Sarajevo
Memija, Minka (1997), *Bošnjačke uspavanke* /priredila Minka Memija/, Preporod, Sarajevo
Rizvić, Muhsin (1994), "O lirsko-psihološkoj strukturi sevdalinke", u: "Panorama bošnjačke književnosti", NNIP Ljiljan, 1. izdanje, Ljubljana

[4] Up. *'perje'* – ukras na vojničkoj *kapi*, *kalpaku* ili *saruku* s prednje strane načinjen od zlata ili srebra u obliku spojenih pera, ponekad ukrašen dragim kamenjem, up. Maglajlić 2010:129.

UNUTARNJI OTPOR KANONU I PATRIJARHALNOJ MOĆI - karnevaleskni potencijal sevdalinke

Piše: **Prof. dr. Enver Kazaz**

Najčešće tumačena kao pjesma u kojoj se zrcali sama bit usmene književne tradicije, sevdalinka je u našem dobu postala kodnim mjestom muškocentrične, patrijarhalne, političko-ideološke interpretacije etnokulturnog identiteta. Pri tom, etnički identitet se obično shvata kao esencijalan, biosocijalan i biopolitički, kolektivno-autoritaran, homogen, monolitan, čvrst, pri čemu je vladajuća politička ideologija sami telos, cilj kojemu je upućen identitetski hod kroz povijest. Jasno je da se u takvom tumačenju identiteta zanemaruje njegova dijalektičnost, stalna promjenjivost tokom povijesti, kontradiktornost, njegova dijaloška i poliloška upućenost na drugo i različito, njegov odnos prema alteritetu, što je, ustvari, sami uslov izgradnje identiteta. Ako se monolitno i monološki konceptualiziran identitet pažljivije promotri, uočava se preformativna priroda ideološkog diskursa koji, zapravo, konstruira prošlu zbilju prema svojim utopijskim potrebama. Ideologija nije tu samo tumač prošlosti, nego i njen posjednik, svojevrsni nasilni vladar, koji se, na drugoj strani, hoće iz svoje prezentnosti proglasiti jedinim *konstruktorom etničke budućnosti* postajući na taj način njenim okupatorom. Takva utopijska priroda ideologije pokazuje da su ideološke *istine* i njihova projektivna moć tek oblik nasilja nad stvarnošću i konstrukcija društvene laži.

Sevdalinka se u ovakvom ideološkom čitanju shvata kao jedinstven korpus lirskih usmenih pjesama koje posvjedočuju nacionalno definiranu tradiciju, a svojim nesumnjivim estetskim uzletima dokazuju njenu vrijednost. Zbog toga ona nije samo kodno mjesto nego i ključni dio korpusa tradicije. Institucija ovdašnje ideološki funkcionalizirane književne znanosti na nju se poziva kao na temeljni argument i *sveti* dokaz o *svetoj* veličini nacionalne kulturne tradicije. U tom procesu sevdalnika je preseljana iz svog prirodnog kulturnog miljea, kreativnog daha orijentalne kulture koji je ostao iza osmanske vladavine balkanskim prostorom, u ideologijski konstruiran topos nacionalnog identiteta. Ona nije više balkanski fenomen gdje teme i motivi putuju iz jednog u drugi jezik unutar veličanstvenog kulturnog međuoplođivanja jezika, što odmah upućuje na dinamičnost njene kreativnosti, nego je takvim čitanjem pretvorena u statičan fenomen u kojem je jezička granica neprelazni bedem među kulturama. To se vidi već na razini imenovanja, pa je sevdalinka postala *bošnjačkom pjesmom,* iako se pojavljuje kao urbani iskaz patrijarhalne svijesti kako u Bosni, tako i u Makedoniji, Sandžaku, Srbiji, Bugarskoj, svuda gdje je orijentalni kulturni dah doticao tvoračku moć jezika sa kojima je došao u dodir.

Sevdalnika je, dakle, u samoj svojoj tvoračkoj prirodi nastala iz procesa *kulturnog ukrštanja,* pa se umjesto homogenosti, kako je čita institucija idelogizirane književne znanosti, u njoj pojavljuje hibridnost, heterogenost, kreativna različitost. Pri tom, toposi granice i razlike nisu mjesta neprelazne suprotnosti, nego stvaralačkog dijaloga, mjesta gdje se jedan jezik kreativno susreće sa drugim. To je u sevdalnici moguće zato što je ona po prirodi stvari pjesma o najintimnijem mogućem osjećanju, onom ljubavnom, pri čemu nestaju svi kolektivni zastori za račun pojavljivanja individue i njenog glasa unutar patrijarhalnog kulturnog modela. Već sama činjenica da pjeva o sevdahu upućuje na to da ova pjesma ne pristaje ni na kakav *politički jezik* kolektiva. Naprotiv, *politički jezik* neprestano je u svedalinci izložen individualnom motrenju i procjenjivanju, pa je ona, ustvari, subverzivni, disidentski kulturni iskaz koji se protivi vladajućem kulturnom diskursu i fukoovski shvaćenoj panoptičkoj moći institucije koja iza njega stoji.

Disidentstvo i subverzivno djelovanje sevdalinke očigledno je na više razina. Ona je iskaz o intimnom u svijetu u kojem se o tome ne priča, ne baram naglas, ne javno, u svijetu u kojem je o tome stidno i zabranjeno javno govoriti. Ona je, nadalje, iskaz o erotskom koje je tijesno skopčano sa ljubavnim u svijetu u kojem se o tome ne samo ne smije govoriti, nego je erotsko obavijeno nizom zabrana autoritarnog patrijarhalnog morala. Ona je iskaz koji ispoljava unutarnji sadržaj individue, i njenog srca, i njene duše, i njenog uma, i njenog moralnog stava u svijetu krute norme sa strogom stratifikacijom funkcija koje se čovjeku dodjeljuju po mjestu što ga zauzima u patrijarhalnoj porodici i zajednici. Njena je subverzivnost uska povezana sa njenom prirodom, pa ona već samim činom govorenja o intimnom sadržaju individue razara fromovski shvaćenu stopljenost kolektiva i pojedinca, provocirajući dogmatsku patrijarhalnu normu.

Sevdalinka je, zapravo, bjekstvo u slobodu iz zatvora patrijarhalnog krutog morala. Ona je u kontekstu ovdašnje kulture prvi iskaz oslobađanja individue od kolekivne normiranosti, što znači i političke definiranosti, sudbine. Zato se ljubav u sevdalinci pokazuje ne samo kao prostor subverzije, pobune i disidentstva, nego i slobode, čežnje za ustoličavanjem drugog i drugačije postuliranog morala od onog što ga natura patrijarhalni autoritet. Moglo bi se reći da sevdalinka nastaje na onom mjestu u kulturi gdje prestaje moć patrijarhalnog autoriteta, a počinje ničim sputana sloboda ljubavnog iskaza, ili san o toj slobodi.

Ako se pažljivije promotri korpus sevdalinke u Bosni, onda se vidi da je on određen nizom razlika, počevši od samog tematsko-motivskog sloja do razine glasa, tj. onog rodnog i spolnog identiteta kojem pripada glas i optika iz koje on motri patrijarhalni moralni kod. Prostor ljubavi postaje tako prostorom mnogobrojnih razlika, čak rodnih jezika, koji osporavaju muškocentričnu definiranost patrijarhalne kulture. Sevdalinka je polijezičan korpus već samom činjenicom da se u njemu gotovo precizno mogu odrediti one pjesme koje su ispjevane iz muške spolne, ali i muškocentrične rodne optike kao i one pjesme koje su ispjevane iz ženske perspektive, ženske rodne motrišne tačke koja razara patrijarhalnu, falogocentričnu ideologiju.

Polijezičnost sevdalinke, zapravo, je povezana sa onim što se može definirati kao slojevitost onog dijela kulture koja je odbacila muško patrijarhalno središte, pa s ruba, i iza te granice, iz prostora *divljine,* što bi rekla Elaine Showalter[1] ispreda arabesknu šaru svoje (is)povijesti o golom događanju života oslobođenog bilo kakvog apriornog diktata. Sevdalinka kao dvoglasni diskurs, ili poliglasni diskurs u pravilu predstavlja glas obje polovine patrijarhalne kulture, i one koja ostaje vezana za ideologiju centra, ali i one koja iz ideologijske perspektive *divljine* pokušava oformiti svoje labavo, nikad čvrsto centrirano, najčešće rodno dvo ili polijezično kulturološko središte. Na mjestu presjeka tog *decentriranog središta divljine* sa dominatnom, vladajućom mnocentričnom i monološkom patrijarhalnom ideologijom nastaju najbolji, najplodotvorniji momenti ove ljubavne pjesme.

Interpretacije sevdalinke koje ne uviđaju, ili ne žele uvidjeti ovu polijezičnost sevdalinke ne rade ništa drugo do učvršćuju falogocentričnu interpretaciju kulture. Raspon polijezičnosti u sevdalinci ide od nivoa *jezika tijela,* onog slojevitog, tropima ispunjenog iskaza tijela, gdje su, u npr. dijalogu između majke i kćerke, *djevojačke usne večera za momka što ide niz sokak, a njene bijele grudi su mu postelja,* preko *jezika i srca, i duše,* do nivoa ne samo ljubavne drame, nego i drame uma, drame smisla i kvaliteta postojanja unutar kolektivno autoritarnog falogocentričnog patrijarhalnog svijeta. Sevdalinka iz ljubavnog često ide u ontičko patrijarhalnog čovjeka, hvatajući pri tom i sociološki, i moralni, i psihološki, i kulturološki, pa i ideološki kontekst njegova života. Njena širina u obuhvatu života jednaka je, zapravo, njenoj težnji da prekodira falogocentričnu patrijarhalnu kulturu. Ona je skupa sa baladom i drugim lirskim formama, onim formama što ih Vuk Stefanović Karadžić naziva *ženskim pjesmama* najsuštinskiji iskaz čežnje za slobodom u duboko neslobodnom svijetu. Glas iz osame, pjevan u intimnom ambijentu, u odajama sakrivenim iza kanata, u tišini cvijetnih bašči, na sijelima gdje je muški i ženski svijet strogo podijeljen osim u neposrednom ašiklijskom dijalogu, taj glas ide u pravilu po rubovima patrijarhalnog društva kako bi destabilizirao njegov projektivni centar.

Možda najočiglednija destabilizacija tog centra jest iskazana u *Hasanaginici,* baladi koja je u našem dobu postala kodnim tekstom sakraliziranih ideološki funkcionaliziranih interpretacija tradicije što su ih ustoličile institucije moći etnonacionalističkih politika u postjugoslavenskom dobu. Ideologija sakralnosti kulture u vladajućoj interpretaciji tradicije prisutna je već u činu pozorišnog glamura na kojem je bošnjačka etnonacionalistička politička elita neposredno nakon krvavog rata pokazivala svoj lažni sjaj, lažnu sliku o sebi, nasto-

[1] Isp. Elaine Showalter: *Feminizam u divljini,* u: Zdenko Lešić: *Nova čitanja, poststrukturalistička čitanka,* Buybook, Sarajevo, 2002.

jeći u retrogradnom čitanju ove balade dokazati svoj povratak tobože autentičnom bošnjačkom kulturnom identitetu. Opera i mnogobrojna pozorišna uprizorenja *Hasanaginice* nikad nisu ispitivala stvarno porijeklo drame i sukoba između nasilnog Hasanage, čija je svijest uspostavljena na pincipima falogocentrizma, i *vjerne mu ljube* koja trpi udar patrijarhalnog silnika. Prebacujući osnov sukoba sa ljubavne, ljudske ravni - gdje dvoje ljubavnika bivaju natkriljeni patrijarhalnom normom unutar koje Hasanaga gubi svoju ljudsku i ljubavničku suštinu, ostajući samo gola funkcija, nasilni patrijarhalni muž, a Hasanaginica biva *zarobljena stidom* zbog kojeg ne može ući u vojni logor i obići muža *što boluje od ljutijeh rana*, jer bi bila proglašena kurtizanom u skladu s patrijarhalnim moralom, sišla bi sa pijedestala voljene supruge na nivo ženskog tijela za jednokratnu upotrebu – u ravan sukoba između kasti (begovske i aginske) koje tobože moralno određuju učesnike ljubavne drame, falogocentrična interpretacija balade nužno sklizava u ideološki govor. Cilj tog ideološkog govora sadržan je u pokušaju restauracije *begovske,* kastinske kulture kao temeljnog znaka nacionalnog identiteta tijesno skopčanog sa neobegovskom ideološkom i kulturloškom fantazmom koju je na društevni horizont u BiH ustoličila bošnjačka etnonacionalistička moć i s njom tijesno skopčana kultura etničkog neoromantizma u konteksktu bosanske gramzive tranzicije kao troetnokulturne pustinje.

Neobegovskom ideološkom i kulturnom fantazmom bošnjačka kultura se grubo i nepovratno reducira na samo jedan svoj sloj, ni po čemu dominantan i ni po čemu vladajući. Od Alije Isakovića i interpretacije balade u njegovoj drami, preko Muhsina Rizvića, Nijaza Alispahića, do režisera kakvi su Sulejman Kupusović i Nijaz Alispahić ta neobegovska fantazma, zapravo, je temeljna interpretativna ideologija, temeljna moć dominatne, vladajuće intrepretacije bošnjačke kulturne tradicije koja se danas normira i kanonizira čak i na akademskim institucijama.

Hasanaginičina drama je prema toj interpretaciji drama *begovskog nama,* a ne duboko ljudska tragedija, tragedija nesporazuma između supružnika nužno uzrokovana nemogućnošću dijaloga u autoritarnoj patrijarhalnoj zajednici, svakoj instanci te zajednice od one bračne, porodične, do etničke. Hasanaginičin *stid* i nije ništa drugo do duboko moralna reakcija na tragične okolonosti. Ona tim stidom pokušava sačuvati i sebe, i muža, i autoritet zajednice, a i muž i taj autoritet u svom nasilnom falogocentrizmu i ne rade ništa drugo do ruše temelj na kojem su uspostavljeni i koji ih ustoličuje kao vladare, čak fetiše patrijarhalne kulture. Nasilni, falogocentrični supružnik nastoji u baladi ustoličiti muški *hir* gotovo božanskih ovlasti i bijesa, kako bi sebi podredio *cijelu ženu,* ne samo njeno tijelo, niti samo njenu dušu i srce, već i njeno majčinstvo, njen izrazito jaki moralni osjećaj. Paradoks je u tome što žena, Hasanaginica, u svojoj *vjernosti* postaje čuvarem falogocentričnog autoriteta, majka, dakle, koja, bespogovornim prihvatanjem kulturnog i etičkog nasilja nad sobom, bezuslovnošću uklapanja u dodijeljeno mjesto sa svim ograničenjima slobode što ih ono podrazumijeva - nastoji reproducirati muškocentrični, mačistički i herojskocentrični patrogeni autoritet.

Ona je, otud, dvostruka žrtva. Na jednoj strani žrtva norme, koja se iz kulturne sfere preselila u psihološku i moralnu reakciju, postajući temelj identiteta ličnosti. Na drugoj, pak, strani ona je žrtva muške nasilnosti, koja ne priznaje nikakav autoritet izvan sebe, iako se na njega licemjerno poziva. Hasanaga u takvoj reprezentaciji patrijarhalnog muškarca funkcionira kao hiroviti, pa histerični muškarac, koji namjesto ljubavnog derta nosi dertli moć, i koji je

srce zamijenio sabljom, a bračno šaputanje/dijalog naredbom herojskocentričnog, mačističkog i militantnog karaktera. Hasanaga je na koncu falogocentrični histerik, što je najbolji pokazatelj moralne degradacije patrijarhalne norme.

Bolje i efektnije kritike patrijahrahalne kulture i s njom usklađenog morala i u psihološkoj, i u antropološkoj, i u sociološkoj, i u filozofskoj, i u kultunoj ravni od balade o tragičnoj sudbini *vjerne ljube Hasanagine* nema u svim južnoslavenskim jezicima. *Hasanaginica* je, dakle, pjesma o kulturnoj i moralnoj krizi čitavog jednog svijeta poljuljanog u korijenu, jer je njegov projektivni centar napustio svoje ovlasti i preselio se u najradikalniji vid moći. Muž je postao militantnim autoritarnim zastupnikom patrijarhalne norme zamijenivši jezik bračne ljubavi odsječnim, gotovo vojnički zasnovanim jezikom bračne naredbe. Ali, *Hasanaginica* nije pjesma samo o hirovitosti i histeriji moćnika u totalitarnoj patrogenoj zajednici. Ona je isto tako i pjesma o emotivnom disidenstvu. Njene anonimne autorke/autori, u vukovski shvaćenoj *ženskoj pjesmi,* govore jezikom činjenica golog događanja života, odnosno slikom dominantnog modela životne prakse o tragičnoj sudbini vjerne ljube, bez ijednog komentara te sudbine. One/oni jezikom činjenica koji predočava golo događanje života, ustvari, ispjevavaju kritiku/pobunu protiv falogocentrične moći. S koljena na koljeno ta je kritika putovala kroz vrijeme, da bi je evropski romantizam prepoznao kao topos svoje teze o romantičarskoj osjećajnosti i primarnom kulturnom iskazu (Göethe i Puškin, prije svih drugih) neopterećenom licemjernom suštinom institucije građanske kulture, njenim za romantičare lažnim sjajem i moralom. A onda je tu kritiku u svoju falagocentričnu interpretaciju usisala ovdašnja književna znanost i književnost, s ciljem da restaurira patrijarhalnu kulturu koju ova balada i njene autorke/autori upravo kritiziraju. Lažni sjaj/bijeda političke elite na bosanskim pozorišnim scenama, ministarske kravate i leptir mašne, uz pljesak publike, vršile su likvidaciju jedne duge linije kulture, kako bi konzervirale tradiciju, sakralizirale njen korpus, vlastitu ideološku interpretaciju ukupne prošlosti proglasile jedinom mogućom, a falogocentričnu intrepretaciju etnokulturnog identiteta ustanovile za jedinu kolektivnu istinu. Glas pobune što ga nosi balada u svom jeziku činjenica o golom događanju života kroz panoptičku moć političkih institucija, a pozorište u nekrofilijskom duhu ovdašnjeg nacionalizma jedna je od temeljnih političkih institucija kao i fakulteti na kojima se izučavaju tzv. nacionalne discipline, prekodiran je, pa smo oksimoronskim obratom u ideološkoj instrumnetalizaciji kulture umjesto *glasa Hasanaginice* dobili glas niza Hasanaga.

No, protiv čega se to i zašto se bune autorke/autori ove balade? Protiv temeljne institucije patrijarhalne kulture – braka koji, osnovan na falogecnetričnoj moći i autoritarnoj patrijarhalnoj hijerahiji, dozvoljava muškarčevom hiru i histeriji da se proglase za jedinu moralnu normu. Braka koji je tamnica ljubavi i ljubavnog dijaloga, jer je u njemu moguća i legitimna jedna jedina volja – muškarčeva, bez bilo kakvih ograničenja i odgovornosti. Braka u kojem je ljubavni dijalog, zasnovan na jednakopravnosti dvoje učesnika, zamijenjen nasilnim, u svome temelju militantnim naredbama koje prekoračuju svaku zamislivu moralnu granicu. Braka u kojem postoji legitimitet očinstva, dok je majčinstvo gurnuto u sferu užasa što ga pokriva iskaz *vaša majka srca kamenoga.* U drugoj varijanti pjesme, to majčinsko srce je iz usta Hasanaginih atribuirano kao *argajsko, što znači gospodsko,* pri čemu se opet otkriva muževljeva podla insi-

nuacija prema kojoj je svoje gospodstvo, bez obzira da li ono bilo iskaz unutrašnjeg moralnog imperativa ili spoljašnji iskaz begovskog nama, majka izdigla iznad svoga majčinstva. Jednostvano rečeno, braka u kojem je Hasanaga svojoj vjernoj ljubi oduzeo dostojanstvo supruge, pa mu je to premalo i hoće joj uzeti i dostojanstvo majke, da bi je konačno gurnuo u smrt. Patrijarhalnog braka koji je, očito je to iz ove balade, ali ne samo iz nje nego i iz čitavog niza lirske usmene tradicije, postao ili može u svakom trenu postati *nasiljem nad ženom.*

Je li, onda, ova balada i sevdalinka tijesno povezana sa njenim duhom pobune - zasnovanim na instanci kulturološkog glasa koji ju je oblikovao u transgeneracijskom prenosu u zajednici - proistekla iz karnevalesknog duha ženske kulture koja iz prostora margine, ili prostora žuđene izvanpatrogene kulturne norme hoće decenetrirati i dehijerarhizirati strogu, autoritarnu stratifikaciju patrijarhalnih društevnih instanci. Da li se sevdalinka, a i ova balada po semantičkim potencama teksta tijesno skopčana sa sevdalinkom, može promatrati kao proces bahtinovski shvaćene karnevalizacije kojoj nije samo cilj dehijerarhizirati startfikacijsku moć, dekanonizirati kulturnu scenu, nego i zasnovati nov, altrenativni model kulture kao subverziju vladajućeg. Potvrdan odgovor na ovo pitanje podrazumijeva uvođenje nove interpretativne strategije u čitanju korpusa sevdalinke, pri čemu se feministička i čitanja usklađena sa principima rodnih studija moraju ukraštati sa modelom socijalizacije koju podrazumijeva u svojoj osnovi bahtinovski pojam kulturalnog dijalogizma i polifoničnosti kulturnog polja što ih proizvodi karnevaleskna kulturna gesta. Ako je karnevalizacija dopušteno prekoračenje granica u normativnoj slobodi kulturnog iskazivanja, ako je ona nužno dehijerarhizacija kulturne moći, ako njen začetak jest u kulturi trgova i ulica koje bilo svojom humornom, bilo parodijskom, bilo političkom gestom razaraju srednjovjekovnu kulturnu i ukupnu moć, onda se sevdalinka u takovom kulturnom kontekstu ukazuje u novom kreativnom svjetlu. Ona je spoj naoko nespojivog: renesansne atropocentrizacije kulture nastale nakon kulturnoinformacijskog buma u rensansnom susretu kultura Okcidenta i Orijenta, kao rezultatu kulture putovanja i trgovanja, ali i kulture potpune promjene znanstvene paradigme nakon pada geocentričnog modela kosmogonije i uspostavljanja onog heliocentričnog. Antropocentrični dah renesanse sa platonističkom i ploteskom verzijom ženskog i ženstvenog identiteta, odnosno novog konstrukta spolnog i rodnog femininog ideniteta čija su dva krajna pola obestjelešenje žene u petrarkističkoj poeziji, odnosno njena plotizacija u bokačovljevskom diskursu renesanse, spajao se u renesansi sa šeheredizacijom novonastajućeg kulturnog polja koja je dolazila iz orijentalnokulturnog oslobađanja diskursa ljudskog tijela i oslobađanja jezika tijela. Ta će se šeheredizacija ženskog tjelesnog i ukupnog rodnog identita spojiti sa renesansnim rableovsko-bokačovljevskim diskursom, uz napomenu da se orijentalna mistička poetska šifra, onaj princip sufijskog atribuiranja Boga preko atributa karakterističnih za konstruiranje slika ženske ljepote, ne shvaća u kulturi renesanse doslovno kao mistička spoznaja Boga preko ljubavi, već kao spoznaja novog tipa ljepote žene u platonističkoj viziji ljubavi. U dalekom dosluhu s tim kulturnim promjenama, sevdalinka ih uvlači u svoju filozofiju ljubavi, jer hibridiziranje njenog žanra usisava u sebe daleko širi kulturni prostor od onog kojeg imaginira etnonacionalistička književna interpetacija. Ona se u svojoj karnevalesknoj gesti ukazuje kao spoj renesansnog kulturološkog nasljeđa i orijentalnog kulturnog daha koji je oplodio

kulturne prakse svojom filozofijom ljudskog tijela kao *vrta naslada* svuda tamo gdje je došao bilo kao osvajač/kolonizator, bilo kao kulturalni sagovornik. U takvoj kulturnoj komunikaciji sevdalinke sa svojim kulturalnim susjedstvima i podlogama nije mogao ostati neuzdraman i cio niti jedan patrocentrični autoritet. Nije mogla ostati cijelom ni postojeća patrogena hijerahija. Drugačije rečno, interkulturna komunikacija kao praizvor sevdalinke nije dozvolila da se u interkulturnoj komunikaciji očuvaju postojeće patrogene pozicije. Glas margine, odnosno drugost falogocentričnog autoriteta morala je u karnevalseknoj gesti sevdalinke da propita sa novog identitarnog stajališta ukupnost patrijarhalne hijerarhije. A iz toga proizlazi da je karnevalizacija kulture onaj proces koji je omogućio kritički potencijal sevdalinke u patrogenoj kulturnoj praksi

Evo jedan tpičan karnevaleskni gest kritike bračne zajednice, ali i ukupne patrijarhalne gerontokratski ustrojene porodice, kritike koja doduše nije tako estetski sugestivna, psihološki nijansirana, moralno upečatljiva kao *Hasanaginica,* ali jeste po nedvosmiselnosti svoje pobune kulturološki skandalizirajuća. Ona je izrečena u čini se netipičnoj sevdalinci *Akšam dođe, jacija se sprema*[2]*.* U njoj se opisuje svakodnevna bračno-porodična situacija gdje mlada, u pjesmi se kaže *skoro dovedena,* odlazi u akšam po vodu, da bi u osami *ljuto klela:*

Ljuto kune skoro dovedena:
"Svekre, babo, izjeli te vuci,
a svekrvu odveli hajduci!

Nisam došla da vam vodu nosim,
Ja sam došla da vam sina ljubim!"

Već od onog *skoro dovedena,* kojim se sugerira način udaje, činjenica da je udaja u muškocentrično određenom jeziku izjednačena sa nečim što žena trpi, što nije plod njene volje i odluke, pjesma nedvosmisleno slika bračnu zajednicu i patrijarhalnu porodicu kao mjesta trpnje i uskraćenosti ženskog/mladinskog života i potpune negacije njene želje.

Za razliku od *Hasanaginice*, u kojoj se tragičnim tonom opisuje nesvakodnevna drama, ovdje je kritičkom pogledu u ironičnom tonu izložena bračna/porodična svakodnevnica. Pri tom, žena se ne buni protiv muškarca, nego zbog toga što joj je oduzeta mogućnost da *ga ljubi,* jer su zahtjevi patrijarhalnih gerontokratskih autoriteta diskriminirajući po nju, a njihove naredbe neodložne. Zato njena kletva kojom priziva najoštriju moguću kaznu za patrijarhalne/gerontokratske autoritete biva obrazložena borbom za ljubav, koja je očito najjači argument kojim ona rukuje. U osami, na izvoru, dok toči vodu u akšam kad su ljubavni *jadi najjači,* ova žena pokazuje u kojoj mjeri joj je nalogom patrijarhalnih autoriteta oduzeto prirodno pravo.

Ali, njena pobuna u sebe uključuje i pasivnog muškarca, ona se buni i u njegovo ime. Muškarac je također taj koji trpi naredbe autoriteta, pa su svekar i svekrva isto prirodno pravo odluzeli mladoženji koliko i mladoj. Time je prostor najveće moguće intime postao dijelom vlasništva drugih, a granica braka prenesena je na veću instancu – patrogenu porodicu i autoritete svekra i svekrve, čime je ona, granica, i nestala u najbukvalnijem smislu tog pojma. To, nadalje, znači da autoritativnom pogledu ne ostaje ništa skriveno u patrijarhalnom životu. On, taj pogled, u punom je smislu ostvarenje fukoovske teze o *panoptičkoj moći,* jer ne samo da sve vidi, nego i sve kontrolira. Moć njegove kontrole tolika je da može nestati samo sa nestajanjem autoriteta. Zato kletva i podrazumijeva najveću moguću kaznu za svekra i svekrvu, što je istodobno saznanje da se oni ne mogu promijeniti, da nema mogućnosti promjene odnosa, nego samo mogu nestati sa životne scene, kako bi nestala njihova kontrola.

No, brak nije u sevdalinci viđen samo s te strane, i samo na način da se u njemu gubi intimno za račun javnog, i pojedninačno za račun kolektivnog. U pjesmi *Ja kakva je sjajna mjesečina* [3] brak je izložen drugačijoj vrsti pogleda:

"Ja kakva je sjajna mjesečina,
Još je ljepša Ali-begovica.
Ona rodi devet djevojaka,
i desetu nosi pod pojasom.
Beg Ali-beg kreće u čaršiju,
Svojoj ljubi tiho progovara:
"Čuješ li me, moja vjerna ljubo,
ak ne rodiš desetoga sina,
pod kućom ti Drina voda teče,
viš' kuće ti badem drvo raste,
il' se vješaj il' u Drinu skoči!"

I ovdje je kao i u *Hasanaginici* opisana nesvakodnevna,

[2] Nav. prema: Muhamed Žero: *Sevdah u Bošnjaka,* Ljiljan, Sarajevo, 1995, str. 14.

[3] Nav. prema: M. Žero: *Sevdah u Bošnjaka,* str. 109.

tragična situacija. Nasilni muškarac prekoračuje granice svojih ovlasti, čak granice onoga o čemu čovjek može odlučivati, da bi postavio svoju želju i svoju volju na mjesto koje pripada Božijoj odluci. On, zapravo, hoće promijeniti *sudbinu,* ono što transcendira i muškarca i ženu, a kaznu za neuspjeh takve njegove nakane snosi žena. Prijetnja izrečena u pjesmi biva implicitnim dokazom da je Ali-beg izišao iz bezuslovnosti vjere, jer kažnjava suprugu za ono za šta ona ne može biti "krivom" ni po kojem osnovu. Ustvari, "krivica" za *desetu pod pojasom kćerku* pripada oboma, ili ni jednom od njih. O krivici se tu i ne može raditi, nego o *sudbini* u patrijarhalnoj normi i u skladu s tim o čovjekovom protestu protiv *sudbine*. Ta nemoć muškaraca da se nosi sa transcendentalnim jednaka je njegovom bijesu, strašnoj osudi kojom treba prestati ne samo jedan brak nego i jedan, očito neveseo, život.

Međutim, te strašne Ali-begove riječi s kraja pjesme samo su jedna polovina njenog protesta protiv patrijarhalnog kulturnog sistema. Smrt, skokom u hladnu Drinu ili vješanjem o drvo bademovo, na koju muž osuđuje suprugu, jest rezultat muškocentričnog pogleda koji za račun vlastite povlaštenosti hoće likvidirati sve oko sebe. Ali-begovica, *ljepša od sjajne mjesečine*, u takvom muškocentričnom svijetu i ne može nositi svoje ime. Njen identitet proizilazi iz njene uloge u patrijarhalnom društvu, iz uloge Ali-begove supruge. Već sam čin njenog imenovanja posvjedočuje da je ona izgubila pravo na osobni identitet. Sve što o toj funkciji iz pjesme doznajemo jeste njena nadnaravna ljepota. Ona je ljepša od jednog od najljepših fenomena u prirodi. Zatim saznajemo da ju je Ali-beg u svom "ganjanju sina" pretvorio u inkubator, jer ju je sveo samo na nekog čija je uloga da rađa (*devet djevojaka i desetu nosi pod pojasom*). Ništa izvan tog dvoga o njenom identitetu (ljepota i inkubator) ne doznajemo iz pjesme, ni to kakva je ona majka, nježna, nesretna, blaga, gruba, itd., ni to kakva je ona supruga, osim što je vjerna, ni to šta ona osjeća, šta misli, kako se ophodi sa drugima itd.

Zatvaranjem čitavog jednog života u samo te informacije, anonimne autorke/autori očigledno sugeriraju jezikom činjenica spoznaju da žena nužno u patrijarhalnom kulturnom kontekstu i braku gubi osobnost, gubi svoj identitet pretvarajući se puku bračnu funkciju.

Pošto kao i svaka druga mašina za obavljanje funkcije nije uspjela, ona može biti i zamijenjena. Zato u Ali-begovim riječima o osudi na smrt vlastite supuge i nema svijesti o tome da se time likvidira jedan ljudski život, nego se iskazuje svijest da se žena u patrijarhalnom braku nužno *postvaruje,* da ona postaje stvar za upotrebu kao i bilo koja druga.

Kriva za ono za šta ni po kojem ljudskom i Božijem propisu ne može to biti, ta *postvarena supruga* dovedena je pred svršen čin. Njena smrt postaće legitimacijom muškarčevog nasilnog hira koji na sebe preuzima božanske ovlasti, negirajući, kako je naprijed naglašeno, i samu Božiju volju.

Pjesma je, otud, jedna od najoštrijih kritika patrijarhalnog braka i muškarčeve uloge u takvom braku. Njene anonimne autorke/autori jezikom golih činjenica iskazuju vrlo oštar protest protiv patrijarhalne kulture. Pjesma koja pokazuje da je žena postala objektom muškarčeve volje, a zatim i stvar za jednokratnu upotrebu demaskirala je potpuno sve patrijarhalne norme. Te se norme pokazuju kao najžešći i najteži mogući zatvor za ženu. A to znači da sa stanovišta anonimnih autorki/autora pjesma potvrđuje proces samoosvješćenja žene u patrijarhalnoj kulturi. I tu se dolazi do dehijerhizirajuće geste u odnosu na patrogenu stratifikaciju moći jedne cijele linije sevdalinke.To što se ta linija ispostavlja kao prevlast tragičnog tona nad onim ironičnim u korpusu sevdalinke, samo je dokaz usisne moći žanra i njegove sposobnosti prekodiranja kulturalnih tokova sa kojima u interkulturnom dijalogu dolazi u posredan ili neposredan dodir. Akcenat u tako shvaćenom dehijerarhizirajućem postupku nije na humornom, kao i prethodno

analiziranoj pjesmi, već na demaskirajućem stavu u odnosu na patrogenu, muškocentričnu moć. Na toj osnovi se demaskirajući duh pjesma otkriva kao pobunjenički i subverzivni u odnosu na patrocentrične rodne pozicije i procese konstruiranja rodnih identiteta, sa sviješću da je onaj ženski uvijek ne samo marginaliziran i diskriminiran nego i da je doveden u ropsku poziciju. Razoriti tu ropsku poziciju u hijerhiji rodnih uloga i ideniteta u patrogenoj kulturi – to je najjednostvanije rečeno cilj raznorodne karnevaleskne geste sevdalinke.

No, ženska pobuna u patrijarhalnoj diskurzivnoj praksi nema oblik *histerije* ili *shizofrenije* kao što je to slučaj sa prvom fazom ustoličavanja ženskog pisma. On posvjedočuje da *žensko samoosvješćenje* dolazi iz prostora *divljine,* iz one kulturne ideologije koja je protjerana iz zvaničnog, vladajućeg, normativnog kulturnog diskursa. Pri tom se pojava ženskog i ženstvenog stajališta u tom patrogenom diskursu doživljava kao ispad, hir, histerični nastup, dok se u *diskursu divljine* ona oblikuje tako što *ženski stav i ženski glas* nemaju namjeru oformiti svoje *ideologijsko središte,* niti namjeru biti *feminističkom pobunom* koja hoće u temelju srušiti mušku kulturu. Taj glas i taj stav nastoje osvijetliti čitave nizove tamnih strana muškocentrične, falogocentrične patrijarhalne kulture kako bi je katarzičkim učinkom refomirali. Pjesme o Alibegovici i mladinoj pobuni protiv svekra i svekrve, kao i *Hasanaginica* u rasponu od ironijsko skandalizirajućeg do tragičnog tona ženskog stajališta posvjedočuju upravo tu njegovu nakanu. A ona, naime, nije zasnovana ni na kakvom obliku revolucionarnog poduhvata koji bi jezikom parole ili komentara, nekakvom ženskocentričnom ideologijom htio porušiti patrijarhalni falogocentrizam. Žensko stajalište ga osvjetljava s njegove tamne, zle strane pokazujući svu njegovu nakaradnost, zlo lice falagocentrizma koji se u patrijarhalnoj kulturi nameće za totalitetan kulturni pogled.

Reprezentacija ženskog i ženstvenog u svedalinci ne ide samo smjerom koji brak predočava kao *tamnicu za ženu.* Pojava rodne i spolne drugosti, tj. ženskosti i ženstvenosti, ma koliko sevdalinka bila pjesma uz ostalo i o ženskoj ljepoti, pjesma zanosa tom ljepotom, doživljava se nužno kao jedan od najneprihvatljivijih *ispada.* U pjesmi *Mene sinoć opanjkaše mladu*[4] žestokoj kritici izložena je upravo ženska ljepota:

Mene sinoć opanjkaše mladu
da sam bila u gori zelenoj,
da sam brala svakojako bilje,
da sam dragom sihir učinila.

Nisam, majko, života mi moga,
sihir mi je moje b'jelo lice,
crne oči, tanke obrvice!

Što primami i staro i mlado,
oženjeno žene ostavilo,
neženjeno pamet izgubilo.

U povodu ove pjesme nužno je sjetiti se Andrićeve pripovijetke *Anikina vremena.* Anika se *objavljuje* patrijarhalnoj zajednici ne samo svojom ljepotom, svojim umom, ispadom iz "svakodnevne prosječnosti i normiranosti" sredine, nego i svojim, iz perspektive kasablija tako imenovanim, "zlom". Zato pop Vujadin, kao ključni autoritet patrijarhalne zajednice, i kaže da u "svakoj ženi živi đavo" i da ga "treba ubiti radom ili rađanjem" i da, ako se ne može ubiti "đavo u ženi", onda "treba ubiti ženu". Anikina ljepota prvo se vidi kao *ženska pomama,* a onda *ženska objava,* zbog koje Anika i može reći proti dokle dopire *njena nahija* (vlast i prostor, istodobno), a odakle počinje njegova. Granica tih dvaju vlasti/prostora postaje nekom vrstom granice između ženstvenog i muškocentričnog unutar krute patrijarhalne norme. Otud je žestina Anikine pobune jednaka žestini patrijarhalne norme. Ta norma poznaje isključivo radikalna rješenja u sankcioniranju onog što jeste jezik ženske tjelesnosti.

Jedno od tih radikalnih rješenja je i optužba prema kojoj je djevojka iz ove pjesme *dragom sihir učinila.* Sihir kao vradžbina, čaranje i začaravanje da bi se nekom učinilo zlo, ovdje nije ništa drugo do ženska ljepota, začaravanje dragog *bijelim licem, crnim očima i tankim obrvicama, začaravanje* koje je, ustvari, ljubavno zavođenje. No, ta ljepota i zavođenje viđeni su iz perspektive patrijarhalne sredine kao savez sa silama vradžbinskim, kao opasno zlo. A već sama žestina optužbe sa kojom se susreće ova djevojka i snaga njene zakletve govore o jačini pritiska koju patrijarhalna zajednica vrši na žensku samosvijest i to ne samo rodnu, nego i spolnu, te na sposobnost da ona jezik svog tijela učini samosvjesnim, vidljim i normativnim u patrogenoj kulturnoj i ukupnoj društvenoj normi. Ljepota koja je za nju vrijednost, dar, užitak, postaje za zajednicu opasno oružje, zbog kojeg djevojku treba po svaku cijenu izopćiti iz te zajednice. Ljepotica na toj osnovi biva proglašena otpadnicom, a ljubav sa njom nečim što nije dozvoljeno, što je najveći od svih grijeha. Ljepota

[4] Nav. Prema: M. Žero: *Sevdah u Bošnjaka,* str. 195.

tako postaje kaznom, dok je ljubav sa njom nemoguća za onog ko se povinuje nalogu zajednice. Ili, drukčije rečeno, destruktivna snaga zajednice jednaka je snazi brisanja vrijednosti u njoj. Lažna optužba jednaka je njenom licemjernom moralu. Zabrana ljubavi jednaka je prirodi njene totalitarnosti. U skladu s tim, mogle bi se dalje izvoditi jednadžbe prema kojima ljepota jest jedanko šejtanska rabota, ljubav jest jednako grijeh, tjelesno je đavolje itd., što nije ništa drugo do ilustracija modela pozivanja na snagu transcedentalnog autoriteta u moralu patrijarhalne zajednice kad ona izgubi nadzor nad ženskom spolnošću i tjelesnošću, pri čemu namjesto transcendentalnog u kulturi zajednice prevladava najprostiji sistem licemjernih spletki i ucjena.

Jezik transcendencije i ljubavi zamijenjen je na toj osnovi u ironijsko skandalizirajućoj, karnevalesknoj gesti pjesme, *jezikom politike* koji nastoji učvrstiti

patrijarhalni autoritet u njegvoj zloj projektivnosti. Opet je odnos između muškarca i žene reprezentiran tako da *jezikom činjenica* pokazuje kako je ljubav u patrijarhalnoj kulturi *dirigirana, normativna,* a ne slobodna, te da patrijarhalni autoritet ne želi priznati granicu intimnog i u skladu s tim pojedinačnog, budući da se hoće proglasiti njihovim vlasnikom.

Posljednja strofa pjesme, međutim, posvjedočuje snagu ženske ljepote u istoj mjeri u kojoj pokazuje da se moralna patrijarhalna norma pred njom začas raspadne. Ljepota koja je primamila i *staro i mlado,* zbog koje je *oženjeno žene ostavilo, neženjeno pamet izgubilo* postaje razlogom za raspad patrijarhalne zajednice. Sve stege, sve norme, svi autoriteti patrijarhalne zajednice raspali su se, baš kao što je to pokazano i u Andrićevoj pripovijetki *Anikina vremena*, pred elementarnim ljudskim osjećanjem. Snaga te elementarnosti, kaos koji ona izaziva u zajednici upravo je proporcionalna prisili koju patrijarhalni autoritet iz svoje projektivnosti vrši na čovjeka. Međutim, taj autoritet nije samo muškarac, nego je to i patrijarhalna hijerahija, njena ozakonjenost u kulturi. U funkciji muškocentričnog autoriteta patrijarhalne zajednice, međutim, može se naći i majka koja na toj osnovi učvršćuje patrijarhalnu normu:

Ja svu noć ležah, ne zaspah,
Od moga derta golema,
Slušajuć' pjesme iz kola;

U kolu moja djevojka,
Sve moje pjesme pripjeva,
U svakoj mene spominje:

"Alaj-beg prvo gledanje,
za malo ti se gledasmo,
za malo, za tri godine,

za malo, za tri godine,
a sad me majka udaje,
duša se s t'jelom rastaje!"[5]

U patrijarhalnoj kulturi udaja je u pravilu stvar dogovora gerontokratskih autoriteta. O njoj gotovo nikad izravno ne odlučuju ljubavnici, nego patrijarhalne funkcije koje su pojavljuju kao njihovi *vlasnici.* Jasno je samo od sebe da se time ljubavnici postvaruju, a u procesu realiziranja ljubav više nije u domenu emocija, nego postaje stvar dogovora autoriteta. A

[5] Nav. Prema: M. Žero: *Sevdah u Bošnjaka, str. 113.*

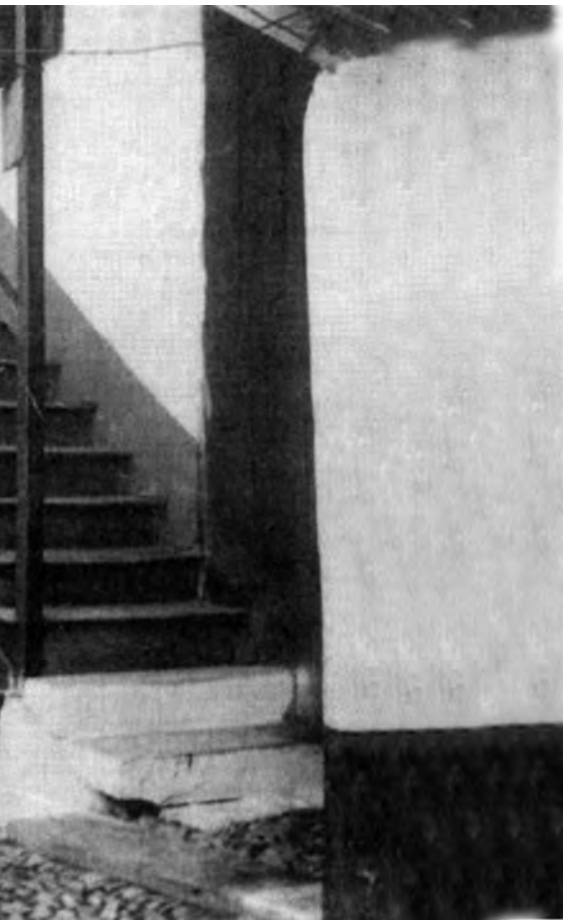
ima li se u vidu sve ono što udaja podrazumijeva, kao što je npr. dogovor oko miraza, onda očiglednim biva i pretvaranje ljubavi u osobenu vrstu *materijalne trgovine*. Umjesto *slobode ljubavnog izbora* na scenu stupa sistem naredbi, pri čemu o elementarnom ljudskom osjećanju odlučuju oni izvan njega. Struktura nadležnosti u patrijarhalnoj zajednici pretvara pojedinca i njegov obzor osjećanja u puki instrument kojim autoritet dokazuje svoju moć. *Trgovina ljubavlju* izdignuta na nivo jednog od osnovnih zakona zajednice pokazuje kako se vertikalna struktura te zajednice pretvara u puko nasilje nad čovjekom, pri čemu je izbrisana granica između intimnog i javnog, a o javnom odlučuje isključivo onaj ko rukuje najvećim stupnjem moći.

Alej-begovu dragu u ovoj pjesmi udaje majka, koja je zauzevši funkciju glavnog patrijarhalnog autoriteta *obavezna i da djeluje u skladu sa ovlastima te funkcije.* Nakon njene odluke nastupa drama dvoje ljubavnika, pri čemu muškarac otvara prostor ženi za izravan protest protiv tako ustoličene patrijarhalne norme. Rezultat te norme jeste *rastajanje duše s t'jelom,* odnosno smrt kao direktan dokaz ljubavi, pri čemu je to prva, najjača ljubav, i to ljubav koja traje *za malo, za tri godine*. Sistem reprezentacije u pjesmi pokazuje patrijarhalnu normu kao najobičniji teror, a iza tog terora horizont patrijarhalne kulture otkriven je kao prostor gubljenja ljudskog sadržaja. Opet je u tonu tragedije iskazan direktan protest protiv patrijarhalne, muškocentrične kulture, s tom razlikom što se u ulozi glavnog autoriteta pojavljuje majka. Sevdalinka veoma često obrađuje upravo tu situaciju koja ženu dosta često dovodi u osobenu shizofrenu poziciju da račun polaže nečemu izvan nje same. Patrijarhalnom normom potopljeni su svi učesnici ove ljubavne drame. Ne samo, dakle, ljubavnici, nego i majka, koja je izgubila ne jedino svoju žensku, nego i ukupnu ljudsku suštinu za račun *patrijarhalne pravovjernosti.* Upravo ta patrijarhalna pravovjernost majku ovdje čini rodnim patrogenim muškarcem. Ako je rodni identitet stalni proces konstrukcije, te stalno performativno samopotvrđivanje apriorno postavljenih rodnih uloga, onda ova majka, *samohrana majka,* rekao bi patrijarhalni mizogini autoritet, jest farnak, ona je ženo-muškarac. Spolno je tako negirano za račun rodno muške uloge, odnosno to se rodno preoblikuje pri čemu ženstveno postaje falogocentrični žensko-muški rod. Farnak je nasto onog trenutka kad žena dobija patrijarhalnu funkciju *glave kuće,* a ta funkcija radikalno mijenja njen rodni identitet.

Ova sevdalinka svojim sistemom reprezentacije patrijarhalnog društva nedvosmisleno pokazuje da žena nije isključivo u vlasti muškarca, nego je, što je daleko teža osuda vertikalne normativnosti patrijarhalne kulture što je potpunoj u vlasti patrogene moralne dogme koja za svoj račun poništava elementarnost ljudskih sadržina. Majka, koja je postala patrocentričnim autoritetom, zauzela je ulogu muškarca, te je stupanj njene shizofrenične pozicije jednak neljudskosti njene odluke.

Ali, da bi odlučivala, ova majka kao žena sa margine patrijarhalne zajednice ulazi u njen projektivni centar, iz pozicije objekta, nekoga ko trpi moć, počinje njome rukovati, pri čemu moć centra (muškocentrična moć) dirigira sve ravni njene odluke. A to znači da patrijarhalno društvo, da parafraziramo Foucaulta, *ugrađuje svoje nasilje u sustav pravila i tako nastavlja od dominacije do dominacije.* To društvo ne napreduje, ne emancipira se od svoje muškocenrične suštine, nego usavršava sistem *dominacije i simboličkog i realnog Muškarca nad i simboličkom i realnom Ženom,* a samim tim i procese marginalizacije i diskirminacije i spolnog i rodnog identiteta žene. Žena u njemu je onaj divlji, demonski Drugi, onaj kolonizirani, dok muškarac zauzimajući poziciju kolonizatora utemeljuje svoju moć up-

ravo kroz procese dominacije nad ženom.[6] Kao što je kolonizirani isključen iz stvaranja povijesti postajući njenim objektom, tako je žena isključena iz patrocentričnog sistema moći postajući objektom muškarčeve volje, kako to već pokazuje Nancy Harstock. Moć se, dakle, temelji na samom principu ustroja patrocentričnog društva, tj. ona postoji u samoj konstelaciji rodnih odnosa. Zato Harstock poziva žene da u dolasku do teorija za sebe u samom početku urade slijedeće: "Prvo, umjesto da se riješimo subjektivnosti i ideja subjekta, kao što čini Foucault, i nadomjestimo ih njegovom idejom individue kao učinka odnosa moći, trebamo se posvetiti povijesnom, političkom i teorijskom procesu našeg konstituiranja kao subjekta i objekta povijesti te shvatiti da možemo biti stvaratelji/ce povijesti kao i objekti onih koji su stvarali povijest. Naše nebivanje bilo je uvjet stvaranja Jednoga, središta, mogućnosti maloga segmenta populacije da govori za sve; različiti napori konstituiranja kao subjekta (putem borbi za kolonijalnu neovisnost, borbe za rasnu i seksualnu slobodu, itd.) bili su fundamentalni za stvaranje preduvjeta sadašnjeg preispitivanja univerzalističkih tvrdnji. Vjerujem da trebamo otkriti tko uistinu jesmo. Moramo rastočiti krivo *"mi"* u njegovu stvarnu višestrukost i iz nje izgraditi sliku svijeta viđenog sa margine, sliku koja može pokazati laž pogleda sa vrha i transformirati margine kao i središte. Poenta je prikaz svijeta koji naše perspektive ne tretira kao podvrgnuta ili disruptivna znanja nego kao primarne i konstitutivne za drukčiji svijet."[7] Očigledno je da za ovaj teorijski stav uporišta mogu da se pronađu upravo u korpusu sevdalinke kao *ispovijesti žene u procesu marginalizacije i diskriminacije,* pri čemu sevdalinka kao glas sa margine i iz prostora divljine u odnosu na patrogenocentričnu normu, te ispovijest one koja je marginalizirana i diskriminirana, koja je objekt muškocentričnog sistema odnosa postaje duga, vanredna kulturološka povijest marginalizacije i diskriminacije, te kolonizacije ženskog i ženstvenog, sugestivno estetsko sredstvo koje dokumentira lirskim glasom povijest nasilja u patrijarhalnom kulturnom sistemu. Sevdalinka tako zaista jeste, između ostalog, kultura izvancentrirane divljine, periferije i margine koja dokida univerzalizam patrocentrične ideologije i s njim usklađenog (muškog) transcendentalnog subjekta. Pojavljivanje takvog, univerzalističkog muškog subjekta danas u interpretaciji sevdalinke pri procesu stvaranja nacionalnog književnog kanona koji zamjenjuje onaj socijalistički nije ništa drugo do dokaz panoptičke moći institucije, pri čemu se, kako navodi Foucault, moć "u prvom koraku mora shvatiti kao višestrukost prisilnih odnosa imanenetnih sferi u kojoj operiraju i koja ih organizira; kao proces koji ih, kroz beskrajne borbe i konfrontacije, transformira, jača i obrće, ili baš suprotno, kao disfunkcije i kontradikcije koje ih međusobno izoliraju; i naposljetku, kao strategije u kojima djeluju."[8]



Pojava muškocentričnog subjekta interpretacije u kontekstu svijeta koji namjesto postmodernog obrata doživljava nekrofilijsku restauraciju klerikalizirane patrijarhalne tradicije, sakralizirajući i konzervirajući muškocentrični kulturni diskurs, pozivajući se na tobožnji modernistički univerzalizam estetskih kriterija, nije ništa drugo do dokaz otvorene etnokonfesionalne ideologije kao temeljnog rakursa i s njim usklađene procedure u političkoj upotrebi književnosti. Lirska blagost sevdalinke, njena arabeskna ljepota, njena heterogenost, karnevalesknost i marginalnost njenog glasa pretvorene su takvim čitanjem u *epsku monofoniju,* pri čemu brkanje žanrovskih granica posvjedočuje stupanj nemoći interpretatora da umakne apriornom ideološkom cilju, odnosno ideološkoj fantazmi koja je pokrila ukupan horizont društva.

[6] Opširnije o sličnosti odnosa između kolonizatora i koloniziranog sa odnosom između muškarca i žene u patrocentričnom društvu isp. Nancy Harstock: *Foucault o moći: teorija za žene?,* u: *Feminizam postnmodernizam,* zbornik radova, uredila Linda J. Nicholson, Liberata, Zagreb, 1999.

[7] Nancy Harstock: *Focault o moći: teorija za žene,* nav. zbornik, str. 149-150.

[8] Nav. prema N. Harstock, *Foucault o moći: teorija za žene,* str. 147 –148.

Neke sintaktičko-leksičke karakteristike jezika sevdalinke

Piše: **Dr. Alisa Mahmutović Rakovac**

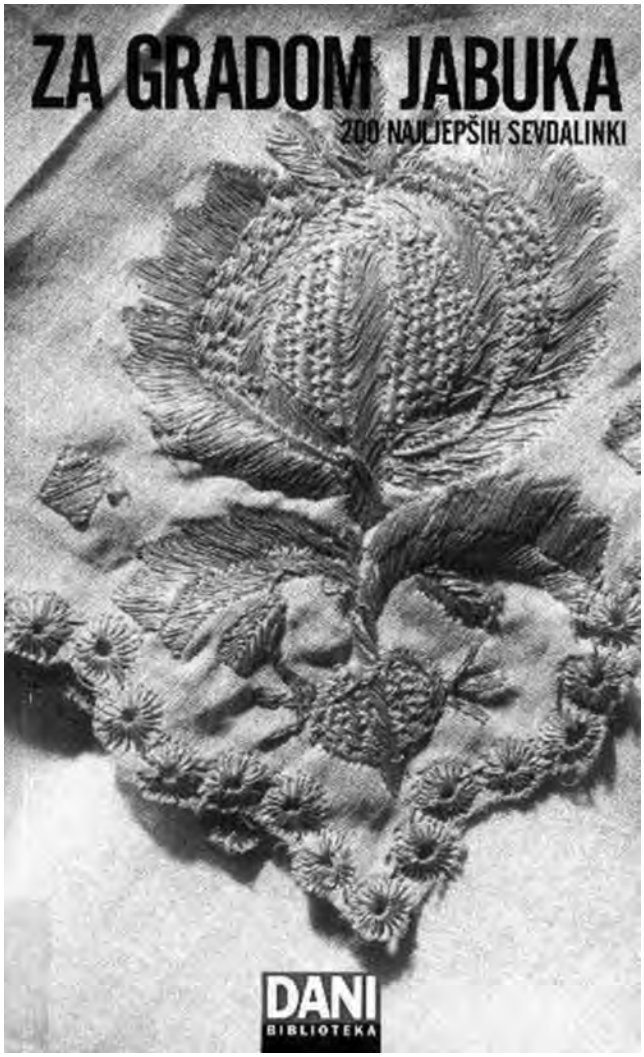
Sažetak

U radu su analizirani tekstovi sevdalinki objavljenih u zbirci *Za gradom jabuka*, iz Biblioteke Dani, priređivača Ivana Lovrenovića. Tekstu sevdalinke prilazi se lingvistički, ali se istovremeno istraživanje ne odvija samo i isključivo na području lingvističkih činjenica, budući da ćemo ih promatrati u njihovoj ekspresivno-impresivnoj ukupnosti. Analizom tekstova utvrdili smo visok stupanj čestotnosti određenih jezičnih osobina, posebno onih koje se tiču sintaktičke i leksičke razine.

Ključne riječi: jezik, narodna književnost, sevdalinka, sintaksa, leksika.

1. Uvod

Ovdje mi se čini potrebnim podsjetiti na dosadašnja lingvistička istraživanja bošnjačke folklorne književnosti. Uopće uzevši, o jeziku se naše narodne književnosti,[1] još od Brozovićeva Standardnoga jezika, dakle, od 1970. godine, pisalo uglavnom u kontekstu novoštokavske folklorne koine, kako je inače nazvan taj jedan naddijalekatni jezični oblik, a koji je ne samo utjecao na formiranje zajedničkog nam standarda, nego i znatno pomogao pri njegovu bržem širenju. Konkretnije i značajnije rezultate tih utjecaja nalazimo kod Herte Kune, koja je analizirajući upravo jezik bošnjačke epske poezije iz 1974. godine, u svome znamenitom radu *Jezik bh. muslimanske narodne poezije u odnosu prema standardnom jeziku*, zaključila nekoliko bitnih stvari, a među najvažnijim su: *prvo,* postoji uzajamni jezični utjecaj različitih dijalekatskih area zastupljenih u muslimanskoj narodnoj poeziji što je naročito vidljivo u oblasti jata i jotovanja, kao i u nekim općim sintaktičkim crtama; i *drugo*, u nizu osobina ona se podudara s jezikom Vukove narodne poezije i tamo gdje se ona ne podudara sa standardnom sh. normom. Na tim se opservacijama međutim i ostalo, tako da ni danas nemamo egzaktne pokazatelje utjecaja jezične fizionomije bh. narodnopoetskog izraza na standard.
Kunini zaključci su važni zato što su mnaje-više zanemareni u pristupima ovom jeziku. Kasniji se istraživači,



[1] Ovdje mislim na cjelokupnu južnoslavensku narodnju književnost, a posebno na narodne pjesme.

uglavnom dijalektolozi, prvenstveno fokusiraju na prvi njezin zaključak u smislu njegova preciziranja.
Među takvima je u bh. lingvistici Dž. Jahić, koji se još u knjizi Jezik bosanskih Muslimana, objavljenoj 1991. godine bavio odnosom jezika narodnih pjesama, i posebno sevdalinki, prema različitim dijalekatskim osnovicama, te analizom dijalekatske utemeljenosti on dolazi do tri jezična tipa sevdalinke: zapadni (ikavski refleks jata, neizvršena nova jotovanja, šćakavizam, ženska imena u nominativu i vokativu na –e), središnji (ijekavska zamjena jata, promjena imenica muškog roda prema obrascu imena ženskoga roda) i jugoistočni tip (ijekavska zamjena jata, jekavska jotovanja, mijenjanje velara k u riječima orijentalnoga porijekla, genitiv pl. imenica ž. roda ima nastavak –a, dativ ličnih zamjenica ima oblik mene, tebe).[2] Isto Jahić potvrđuje 1999. godine u Trilogiji o bosanskome jeziku, u dijelu koji nosi naziv Bošnjački narod i njegov jezik, i tu implicitno sevdalinku definira samo kao bošnjačku ljubavnu pjesmu koja, prema njegovu mišljenju, u kulturi Bošnjaka ima posebnu ulogu, a kriterij je imenovanja je dosljedna upotreba glasa h u svim položajima, te frekvencija i funkcija turcizama, što su, prema Jahiću, tipične osobine bošnjačkih govora bez obzira na teritorij, iako, međutim, sam autor navodi da bošnjački govori nigdje samostalno ne čine cjelinu. Osim toga, niz drugih navedenih jezičnih osobina, kao što su morfološki i leksički dijalektizmi, zatim dijalektizmi čija je funkcija smanjenje broja slogova u stihu, ustvari idu u red zajedničkih osobina južnoslavenske narodne književnosti, što onda znatno relativizira činjenice kojima se barata. Također, uzmemo li u obzir i bitne činioce koji utječu na konačno jezično uobličenje pjesme, što i Jahić navodi kao put koji pjesma pređe od pjevača, preko zapisivača, redaktora i objavljivača, situacija se dodatno komplicira, i time postaje jasno zašto filolozi i lingvisti moraju biti naročito oprezni pri konačnim kvalifikacijama, a posebno kada se govori o jeziku kao simbolu etničkog identiteta, na čemu se naročito insistira kada se govori o sevdalinci u bilo kojem kontekstu. Zanimljivo je još ovdje napomenuti da nijedan istraživač nije interpretirao ovu narodnu pjesmu u indoevropskom kontekstu, iako neki konstituentni tekstološki modeli itekako zavređuju ovakav jedan postupak. Stoga ću ovom prilikom krenuti od onih osobina na sintaktičkoj i leksičko-semantičkoj razini koje uopće nisu bile predmetom lingvističkih razmatranja, a mislimo da su višestruko zanimljive i neopravdano zanemarene, ne samo zato što bi možda zahvaljujući upravo njima jezik sevdalinke, u nekoj budućnosti, mogao biti prostor u kojem se postavljaju nove vrste pitanja, nego i zato što bi mogao zauzeti važno mjesto artikulacije nove potencijalne budućnosti.

[2] O ovome detaljnije: Jahić, Dž. Jezik bosanskih Muslimana, Biblioteka Ključanin, Sarajevo, 1991.

2. Teorijska podloga

S obzirom na to, mislim da je istraživanje ovih jezičnih razina potrebno temeljiti na znanstvenim principima kognitivne lingvistike, prema kojoj nam značenje svake pojedine jezične jedinice u nekom kontekstu odražava naše znanje o jeziku i znanje o svijetu. U sluačaju jezika narodnje poezije, odnosno sevdalinke, to je posebno vidljivo na planu ustaljenih sintagmi i frazeologije. Dalje, od osamdesetih godina naovamo, mnoga se vodeća imena svjetske lingvistike bave ispitivanjem mikroparametarskih varijacija ostvarenih na razini leksike i sintakse, te stoga smatramo da je zaista potrebno kretanje za centralnim pitanjima savremene sintakse kao što je postojanje općih eksplanatornih principa operativnosti, gdje je moguće razotkriti odnos između "mentalnih događaja" i naših izbora jezičnih konstrukcija. Upravo pojmovna bliskost na mentalnom planu bitna je kao operativni činilac pri vezivanju atributa uz imenicu, recimo, ali i ne samo njih. Preciznije rečeno, sprega je sintakse i leksike nezaobilazna kad je potrebno rasvijetliti, ne samo kognitivne procesa, nego i kulturoške aspekte koji se jasno iščitavaju iz analiziranih tekstova, budući da se tek na osnovu značenja pojedinačnih leksičkih jedinica formiraju složenije konstrukcije, a one su obično temeljene na kulturnim modelima pomoću kojih kategoriziramo koncepte i same jezične jedinice. Ovdje nam se onda implicitno nameće još jedan važniji zaključak – oni (kulturni modeli) sadrže uređeno znanje određeno kulturnim identitetom prostora, a kad je riječ o jeziku sevdalinke, nesumnjivo govorimo o bosanskom kulturnom identitetu. Kao što ćemo vidjeti, izbor jezičnih jedinica na planu sintakse i leksike uveliko to potvrđuju. Tako da se ovdje ograničavam na pomenute aspekte jezika sevdalinke bez pretenzija na iscrpnost u jezičnim podacima i to iz više razloga, među kojima su, prije svega:
1. potreba da se taj jezik prije konačnih zaključaka istraži na svim jezičnim razinama, pa tek onda utvdi što je u tom jeziku manira, a što udio nekadašnjih dijalekatskih baza, tim više što nam je pisana književnost oblikovana na materijalu usmene u svim stilskim formacijama;
2. zatim, jezik sevdalinke se može analizirati u smislu kultiviranja vernakulara, i
3. zato što se sevdalinka može iščitati kao kontradiskurs u odnosu na epiku, i u odnosu na vrijeme svog nastanka i intenzivnog pjevanja.

3. Analiza korpusa

U kontekstu činjenica koje su navedene u prethodnom dijelu, i samo kratkim pogledom na korpus koji sam istraživala, a riječ je o pjesmama iz zbirke *Za gradom jabuka*, biblioteke Dani, priređivača Ivana

Lovrenovića, jezik sevdalinki pokazuje sljedeće sintaktičke osobine:

1. visok stupanj frekvencije ustaljenih sintagmi tipa: *kićeni svatovi, bijele ruke, bijelo lice, bijela brada, bijele grudi, gorke suze, rosna trava, ravno polje, medne usne, vjerna/virna ljuba, bijeli dvori, bijela kula, stara majka, bijeli dan, bijeli/bili grad, sjajna mjesečina, rusa glava, čarno oko, crna zemlja, tuđa zemlja, bolno srce, suho zlato, hladna voda, rosna suza, žarko sunce, sivi soko, ljuti konji, sitna knjiga, bistra voda ...*

i sintagme sa postpozicijom atributa: *konji vrani, oči vrane, bašča zelena, ruža rumena, oko garavo, polje ravno, čaša srebran, vino rujno, sokak tijesan, želja živa, trava nekošena, lice djevojkačko, solufi vrani, gora biserova, milovanje moje...*

kao i sintagmi tipa: *pšenica bjelica, sabah zora...*

te složene sintagme: *tri godine dana, bunar voda hladna...*

imeničke sintagme: *svila i kadifa...*

zatim, genitivne sintagme tipa: *od zlata jabuka, od oraha grana...*

sintagme sa ablativnim genitivom: *jabuka sa grane...*

glagolske sintagme: *dijeliti se s dušom, haje i ne haje...*

2. upotreba glagolskih perifraza tipa: *zijan učiniti, zulum učiniti, merak učiniti, sihir učiniti ...*
dakle, radi se o spojevima riječi u kojima je jezgreni tagmem najčešće glagol u infinitivu. Svojstvena im je paradigmatičnost u strukturi jezika južnoslavneskih narodnih pjesama. U sintagmama ovog tipa pojavljuje se nekoliko glagola u poziciji glavnog tagmema i to najčešće: činiti, zaturiti, stajati, otvoriti ...

3. padežna neizdiferenciranost (najčešće upotreba akuzativa umjesto genitiva): *mimo svoju majku* umjesto: mimo svoje majke*;*
mimo svoju sestru umjesto: mimo svoje sestre;
pod grlo bijelo umjesto: ispod grla bijela

4. veoma česta upotreba prijedložno-padežnih konstrukcija u kojima prijedlog *u* dolazi uz imenicu u genitivu; u primjerima:
Ja sam mlada u Boga iskala (← umjesto: Ja sam mlada od Boga iskala),
Zaprosio Alija u matere Sevliju (← umjesto: Zaprosio Alija materinu Sevliju);
ili: *Ženit ću se na te* (← Ženit ću se pored tebe);
Imati sa Bosne vezira (← iz Bosne vezira)

5. pleonazmične konstrukcije: *san usnio, rano uraniti, lov loviti, kradom ukrade ...*
Dakle, opet spojevi riječi kod kojih uz prijelazni glagol dolazi objekt izveden iz istog korijena, a čije je značenje na izvjestan način sadržano u samom glagolu, tako da se njihova funkcija ogleda u pojačavanju osnovnog značenja glagola. Ove konstrukcije su vrlo česte u južnoslavenskoj narodnoj književnosti.

6. Čestotnost posesivnog genitiva: *konji Atlagića, Morića han, Ljubovića dvor, Atlagića Fata, Atlagića seka...*

7. Vokativ u službi nominativa - tipičnih stilizacija uslovljena metričkim razlozima u našoj narodnoj književnosti;

8. Čestotnost upotrebe aorista i imperfekta u sintaktičkom relativu, odnosno oblici koji svojim specifičnim svojstvima diferenciraju prošlost; radi se o osobini koja određuje južnoslavensku narodnu poeziju uopće, i ne samo nju, nego i bugarsku npr. O tome se posebno pisalo u radovima koji su tematizirali ovih preteritalnih oblika u slovenskoj perspektivi.

9. Kolokvijalno narodna rečenica nastala iz povođenja za narodnom mišlju, za narodnim ustaljenim procesom rezorniranja i govorenja;

10. Red riječi karakterizira vrlo često predikat na finalnoj poziciji u rečenici kao i pomoćni glagol. Ovdje se ne može izdvojiti ništa što zaprvo nije stilska manira karakteristična za južnoslavenko tlo.

11. Na razini frazeologije izdvajamo:
1. zastupljeni su svi strukturni tipovi kao:
a) fonetske riječi među kojima izdvajamo poredbene frazeme: /biti/ *na glasu*, /biti/ *kao ledenica*, /biti/ *kao žeravica*, draga *kao padišah*, žena *kao djevojka*, jasno *kao dan* ...
b) frazeme-sintagme među kojima dominiraju imeničke: *kap vode, desna ruka, živi oganj...*
c) frazemi-rečenice među kojima izdvajamo tzv. frazeme obraćanja: *živ ne bio u majke, žalosna mi majka, oba ti svijeta ...*
Ovdje se radi o onim frazemima koji su danas u južnoslavenskim jezicima označeni kao nacionalni. Većina ih je desemantizirana posredstvom metafore, ali su se u procesu razvoja jezika konvencionalizirali gubeći svoju izvornu metaforičnost.
Zatim na leksičkoj razini:

1. onomastika: za razliku od epske narodne pjesme ima znatno bogatiju žensku antroponimiju. Najčešće se pojavljuju sljedeća imena:
a) orijentalna ženska imena: *Zulejha - Zulka*, *Emina*, *Safa*, *Hanka*, *Ajka*, *Zlatija*, *Umihana – Umka*, *Zejna* i *Fata*...
b) narodna imena kojima leksičko značenje nije sasvim utrnuto, od kojih ima i fitonima: *Ljubičica*, *Lala*, *Grličica, Jagoda*...
c) kršćanska imena: *Marica – Mara*, *Katica*, *Ivka*, *Ana-Aneta-Anuša*, *Ema* ...
d) imena – toponimi: *Duvanjka*, *Prijedorčanka*, *Sarajka*...

2. među muškim antroponimima najfrekventniji su:
a) orijentalni: *Ibrahim – Ibro, Alija – Ale, Zaim, Omer, Džafer, Osman, Mehmed, Jusuf* ...
b) kršćanski antroponimi: *Ivan - Ivo, Mato, Anto, Jovan – Jovo*...
Dakle, antroponimija nam je važna jer su imena produkt jezika, a time ujedno i jezični podaci. Zajednička značajka antroponimije u sevdalinkama su slavenski tvorbeni formanti i u orijentalnim i u biblijskim imenima, odnosno imaju južnoslavenski imenski obrazac bez obzira na porijeklo. Motivirana su životnom zbiljom, nose u sebi spoznaje i sadržaje o svijetu svoga vremena, pa kažemo da su odraz kulturne i jezične povijesti naroda koji ih čuva kao spomenike identiteta. Identificirajući prostor i ljude, predstavljaju kulturnu nadogradnju i rječit su dakaz materijalne i duhovne istine o prostoru i ljudima, njihovom svjetonazoru i prilikama. Imenima ljudi pišu vlastitu povijest, pa su nam u ovakvim istraživanjima nezaobilazan izvor. Antroponimi ovih pjesmama skladište kompleksnije poruke o manifestacijama i životu onih koji su ih nadijevali.

3. Upotreba arhaizama karakterističnih za južnoslavensku folklornu književost kao: *karati, hodio, dohodio, spati, donesla* ...

I na razini leksičke semantike:
1. semantička neizdiferenciranost glagola, tako se glagol *stade* upotrebljava u značenju poče: *stade govoriti, stade kleti, kititi u značenju pisati: kititi knjigu*

2. semantička neizdiferenciranost imenica, pa nalazimo glagolsku imenicu *gledanje* u značenju *ljubav*:
moje prvo gledanje;
knjiga je uvijek pismo;
kada je supruga, a *ljuba* je uvijek draga ...

3. i pridjeva, pa leksem *ljuta* ima značenje bolna uz imenicu rana,
pusta znači sama,
gorka znači teška ...

Zaključak

Na osnovu ove analize jasno uočavamo da bi teško bilo govoriti o bilo kakvim tipovima jezika sevdalinki, budući da se ove osobine nalaze u većini tekstova bez obzira na dijalekat na kojem je pjesma eventualno nastala. Osim toga, jedna kvalitetna usporedba pokazala bi da se radi o postupcima i izboru jezične građe karakteristične ne samo bh. za narodnopoetski izričaj, nego za znatno širi – južnoslavenski, u nekim jezičnim segmetnima i indoevropski. No, kako je jezik, pa tako i stilizirani jezik, objektivna realnost koja obuhvaća i subjektivnu sliku te realnosti, možemo zaključiti da jedna uvjerljiva analiza u procesu selekcije i interpretacije jezika sevdalinke tek predstoji. Ono pak što ova analiza nesumnjivo jasno pokazuje je definitivno postojanje jednoga zajedničkog mentalnog obuhvatnog okvira i jedne te iste slike svijeta u svijesti, koja se s mentalnog plana pretače u odgovarajuće saopćenje, jer kako inače objasniti tako visok stupanj jezične istosti. Jezik sevdalinke, dakle, na planu sintakse, leksike, semantike, a velikim dijelom i na planu fonetike, morfologije i tvorbe pokazuje da je utemeljen na kulturnim modelima, a njima se smatraju koherentne strukture iskustva koje su zajedničke nekoj grupi ljudi, bilo nacionalnoj, socijalnoj ili pak nekoj drugoj. Riječ o kulturnim modelima umnogome zajedničkim za južnoslavenski prostor, a bosanskohercegovački naročito, stoga mislim da se sevdalinci zaboravilo pristupati kao jednom pretežno bh. umjetničkom izričaju.
Od onog trenutka kad bosanskohercegovačka kultura i civilizacija sve više postaju lokalnog folklornog karaktera, više se i o sevdalinci govori kao o pjesmi ponikloj u kulturi Bošnjaka, čime se ona implicitno proglašava samo bošnjačkom uz blagonaklono gledanje i dragi pristanak svjesnih nacionalista kod kojih raste strah od tuđica, a od turcizama posebno.

Izvor

Lovrenović, I. (2004). *Za gradom jabuka.* Sarajevo, Biblioteka Dani.

Referencije:

Jahić, Dž. (1991). *Jezik bosanskih Muslimana.* Sarajevo.
Jahić, Dž. (1999). *Bošnjački narod i njegov jezik*. Sarajevo: Ljiljan..
Kuna, H. (1974). *Jezik bh. muslimanske narodne poezije u odnosu prema standardnom jeziku.* Sarajevo: Književni jezik.
Lakoff, G. I Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago-London: The University of Chicago Press
Sapir, E. (1974). *Ogledi iz kulturne antropologije*. Beograd: Bigz.

LIRSKA FIGURATIVNOST I POJMOVNA SUGESTIVNOST SEVDALINKE (jezični bljeskovi ljubavi kao reakcije na koncentrat života)

Piše: **Sead Begović, književnik**

Osim što se uvijek iznovice razmatraju stara i nova, a zapravo stalna saznanja o sevdahu i sevdalinci, bit će interesantno uprijeti znatiželju u njenu lirsku figurativnost i pojmovnu sugestivnost. Jedan od ponajboljih doživljaja poetike sevdalinke izrazio je Hamza Humo još davne 1936. godine te će njegovo poimanje ove tradicionalne gradske (bosansko-hercegovačke) ljubavne pjesme odraziti povjerenje u konvencije ove poetske vrste bez ikakve sumnje u njene društvene vrednote koje nisu samo karakteristika malodušnih. Najjednostavije bi bilo reći da je riječ o pounutarnjenoj ljubavi koja se čuva u tami vlastite intime te pati od odsutnosti i spriječenosti ljubavnog ostvaraja. No, Humo će pisati o njenoj mehkoti i ljepoti, prikrivenoj nježnosti i obzirima prema drugome: "ima tu još rumenog stida na obrazima i ponosa koji plane kao vatra. Ima tu još i širokog srca za dobro i oduševljenja za ljepotu prirode, ali i jedan krhko obazriv i bratski nježan ton u međusobnom ophođenju kakav se rijetko susreće na *drugim stranama*".

Jezični inventar sevdalinke ne želi ostvariti pjevanje u jednom tonalitetu, želi obuhvatiti sve u svom izdvojenom iskustvu u kojemu čitač pronalazi sličnost sa svojim (proživljenim ili očekivanim) emotivnim iskustvom. Blaga erotska imaginacija, pritom, emitira nepresušni i neiskorjenjivi agonalni ili pak *cvatući* ljubavni siže i tada dolazi do scene tragične izmjene srdaca – zašećerene ljubavne priče s neminovno romantičarskim stihovima koji će poslužiti isto takvoj okrijepi duše i tijela. Bit će to uglavnom stihovi koji upućuju na čestitu ljubav s jezikom koji se čvrsto ukotvi u referentima upravo zbog senzualnih prizora sagriješenja, spoznanja, skrušenja, ushićenja, ispunjenja i razočarenja. Ta sevdalinkina "sva ljepota svijeta" razgovara sa živim i neživim, u ljubavi sjedinjenim, a pratit će je ritamsko-melodijski postav koji će odrediti i stilsku *glazuru*: upotrebu maštovitih metafora, posebice epiteta (žareno sunce, crvenika jabuka, bijeli danak, blještani mjesec itd.), personifikacija, hipokoristika, asonantno aliteracijskih sklopova, anadiploza, sintaksičkih paralelizama, antonima ("crn Arap bijelu ljubu ljubi"), hipokoristika i demunitiva i na kraju ritma i pitke rime. Ukratko, s obzirom na rečeno, u upotrebi su sve vrste semantostilema, fonostilema, sintaktostilema i leksikostilema bez imalo opscenih prizora, što kolidira s njenim nastankom u 16. i 17. stoljeću u vrijeme kulturnog i civilizacijskog rasta osmanske uprave u Bosni. Takav nevičan erotski stav, dan u naslutu, najbolje ilustrira gotovo humorni stih: "Uđe Fata u magazu sama / za njom Mujo zamandali vrata". Kad se počinje razdvajati muški i ženski svijet, i to prostorno (zasebne kuće, zasebne odaje), mogli bismo reći da nastaje sevdalinka kao kohezioni princip. Stoga, "narodnu" sevdalinku, anonimnog autora, do naših dana nije kontaminirala nova (suvremena) sevdalinka. Ako se na taj način, prije svega jezično stilski, pokuša impostirati prvi dio naslova "lirska figurativnost" sevdalinki, razmatrat će se njihova ukrasna karakteristika i to kada je riječ o vanjštini i pojavnosti opjevanih mladića i djevojaka (njihovoj bogatoj odjeći i nakitu te o njihovom prirodnom okruženju, primjerice: bašči), zatim transparentnost same pjesme i njena laka pojmljivost u prvoj instanci čitanja ili slušanja i s obzirom na to - recitativnost koja izmiče vašarskom i vulgarnom lakoglazbenom stihu. Važno je istaći na koji se način sevdalinka približava složenijem baladnom izričaju i pisanoj lirskoj ljubavnoj pjesmi i koliko je u tom smislu sačuvala svoju estetsku izvornost, a u kolikoj se mjeri približava "naivnoj" umjetnosti. Ništa manje nisu važne i njene milozvučne karakteristike zanosnog lirizma i kako se one ostvaruju kao *orfejsko*

poimanje svijeta. "Pojmovna sugestivnost", drugi dio naslova ovog napisa, podrazumijeva saznajnu i moralnu razinu, ali u svojoj biti govori nam o onome što nam poručuje taj privlačni jezični izliv, uglavnom emotivno nekontrolirane psihičke energije i jezične sabranosti. S obzirom na to, primijetit ćemo da sevdalinka komunicira s emocijskim sustavima određenog doba te iako pripada estetičkom purizmu, istom ne pripada i onom jezičnom, jer njeni stihovi vrve turcizmima koji koloriziraju ambijent.

Bez obzira na sve, i s obzirom na svoju popularnost, sevdalinka, začudo, u sebi čuva lirsku muzealnost i interpretativnu svježinu. U njoj su još uvijek sačuvani *visoki* i *niski* motivi. Oni visoki sadržani su u jasno izraženom moralnom stavu i njenoj posvemašnjoj dezideologizaciji, a niski možda u ishitrenom patosu jer se ponekad karikiraju vlastita iskustva, budući je riječ o visokom stupnju personalizacije (kada je riječ o ljubavnom dijalogu) i u velikom broju primjera jezičnoj samorefleksiji koja *dira* srce. No, u krajnjoj instanci ona progovora o nečem supstancionalnom u našim ljubavnim životima. Uz estetsko načelo vrednovanja sevdalinke, vrlo je važno ono recepcijsko (kako je publika prihvaća), ali, naravno i njeno jezično ustrojstvo, zatim već rečeno etičko, koje je usklađeno s društvenim moralom, a prisutno je i niz osobnih stajališta kao što su: narodnosnost (ono nacionalno – u ovom slučaju bošnjačko-muslimansko), povijesnost (u odnosu na tradiciju), izvornost metričkog zanatstva, osjećajnost, misaonost i kolorit koji se odnosi na lokalnost.

Posve je jasno da je između sevdalinke, njenog sadržajnog materijala i horizonta iščekivanja konzumenta vrlo mala razdaljina što treba zahvaliti fenomenu njene izdržljivosti to jest opstanku. Naime, njen reprezentativni repertoar uspio se očuvati uz medijsku (glazbenu) agresivnost te na taj način sačuvati tradicionalnu autentičnost. Na jedan začudan način ona nije posve čin prostodušne zabave

već manifestacija iskrene ljudske duševnosti. Slušajući i pjevajući sevdah zatječemo se u poziciji darivanja sebe svojoj okolini, ne samo zato što on često nadmašuje osobnu ljubavnu traumu uslijed neuslišane ljubavi i zalazi u sferu nadosobnog – primjerice u toponimske vrijednosti nekog mjesta (ponajčešće rodnog), domovinske osjećajnosti i tako dalje, a upravo to očekuje svaki slušatelj srodne i profinjene emotivne građe. Već je poznato da nas svaki sevdalija *nasukava* na greben nedostižnog idealiteta i da sevdalinku nudi kao jedan od "najljepših glazbenih i stihovnih turizama" zajedničke nam današnjice.

Ljubavna očitovanja, na obrascima ašikovanja, uglavnom su u sebi, kako rekosmo, pohranila benignu, mehku erotsku aluzivnost ("...ja još kada šeće i plećima kreće..."; pjesma: 'Emina'). Susrećemo se s mješavinom siline ljubavi i sjetne čeznutljivosti. Pred nama je nešto zaista lijepo (pa i kad je na krivom kolosijeku), nešto lako pojmljivo, ali dragocjeno, pri čemu je uživanje u životu zasjenjeno istodobno spoznajom o prolaznosti i vječnosti, no, katkad i spoznajom o socijalnoj nepravdi (sevdalinke: "Moj Beharu", Moj dilbere", "Pod Tuzlom se zeleni Meraja"). Pritom su od figurativnih stilskih sredstava, zbog naloga hitrine poruke, najčešće jednostavne poetske slike prepune epiteta, zatim asocijativnosti i aluzivnosti koji neće remetiti izravnost poruke pa i kada se koriste složenije figure misli - metafore i alegorije. Naprosto, u pravilnom ritmu i rasporedu takvih figura misli (djevojka je *rumen-ruža*, *golubica bijela* ili *zlatna kruna*, muškarac je *žarko sunce* ili *bijeli zambak*, a trepavice su *krila lastavice*, livada je *zelena serdžada*) pjesme emitiraju

izraziti spontanitet, ali i svijest koja ne zapostavlja gradbene principe stiha. To, naravno pospješuje uglazbljeni tekst te tada slušamo kako stihovni redak teče, a to je ujedno i mjerilo uspjeha sevdalinke koja uz takve predikate može podastrijeti i dubinske pojmovne slojeve jer lako dohvatljivi i lako pojmljivi stihovi u sebi pohranjuju nataložena iskustva zajedničke, bolne i ushitne proživljenosti.

Svaka sevdalinka jedan je promišljeni akt koji promiče pojmovnu pitkost u vezanom stihu s usklađenim rimarijem. Izričajnom ekonomičnošću točno se lociraju sržni problemi, počesto kroz solilokvij, a označeni su kao hiperaktivni jezični bljeskovi i reakcije na koncentrat života – bez hipertrofirane figurativne kozmetike. Ljubavničkoj distanci (odvojenost mladića i djevojaka) zna se obično i domet i porijeklo, a nije joj ponekad potreban nikakav simbolični potencijal da bi se izrekla mnogoznačna poruka: "Otkada se mi gledasmo / još se nismo poljubili // ja bih tebe poljubila / kad bi majka dozvolila". Važno je reći da se u većini sevdalinki razlika između lirskog i empirijskog *Ja* ukida. Autori uvijek polaze od vlastitih ili općepoznatih doživljaja te ih kao takve hrabro iznose, a višak refleksije i napetosti proizlazi iz dramatičnosti ljubavnog

čina. Unutrašnja se stanja očituju na površini bez apstraktnih spoznaja jer sve želi biti transparentno uz akceleraciju dramske napetosti. Anonimni autor, odnosno, glavni akter, ne želi biti receptivni promatrač već izravni sudionik koji vlastitu emotivnu dramu ispisuje (prividno) kao dramu za vječnost. Po svojoj pojmovnoj i stilsko jezičnoj strukturi sevdalinka svakako jest elitarna u svojoj društvenoj, ali ne uvijek i u književnoj povlaštenosti jer su sevdah i sevdalinka posluživali "utjehu, razmaženoj i bolećivoj senzualnosti bosanskih aga i begova, ali i gradskom plebsu", ističe novovjeka kritika. Dakle, ona nije označavala prostački i profani običaj niže klase do koje se begovat sa svoje visine gospodstva nije spuštao.

Interesantno je to da sevdalinke na osobit način djeluju i na suvremenog čovjeka (opuštajuće, rekli bismo), svojom izvornošću i snagom sugestivnosti, slikovnom neposrednošću i dirljivošću pa i onda kada isijavaju nepodnošljivu bol nekog gubitka. One su ogledalo životnih čeznuća, intimnog romantizma, a opet i neke podnošljive, realne tuge, jer se uz njihovo posredovanje oslobađa predmetna stvarnost kao i ona maštajuća. Budući je izvorna umjetnost, ona je ujedno i jedan od govora koji dopušta ograničen broj modaliteta teme, a kada živi izvan vremena, kao i njen tvorac, posve ovisi o unutrašnjoj senzibilnosti takvog izvornog umjetnika. Treba reći da su sevdalinke pisali i moderni pjesnici koji su bili užeženi od ljubavi: Safvet beg Bašagić, Musa Ćazim Ćatić, Osman Đikić, Hamza Humo, Aleksa Šantić, i naravno, ponajviše su se očuvale od zaboravnosti one koje su pokušale intuitivno proniknuti upravo u lijepe, ali zamršene odnose na relaciji muškarac – žena. Spontanost je njihov ključan gradivni element, a odaju se utišanim, gotovo meditativnim tonovima. Zbog toga su autori suvremenih sevdalinki arheolozi koji kopaju po temeljima vlastita bića. Karakter forme pritom nije toliko bitan kao što je bitna nevina (ne)odrasla pozicija autorove svijesti koja progovara o iskonskim ljudskim porivima.

Riječ je dakle o izvorno prijemčivom stilu i kulturnom fenomenu koji je pomalo ravnodušan prema unificiranom načinu izražavanja pa će i nadalje opstanak sevdalinke garantirati rečena izvornost koja već posjeduje književnopovijesnu i glazbenu egzistenciju, a to će svakako pospješiti i famozno lutanje u lunarnom prostoru opijena bića ili pak u emotivnom sumraku ljubavi s korektnim osjećajem za etičke sadržaje. Ono nezaboravno i neprolazno u sevdalinci svakako jest intuiranje jedne neprolazne, i rekli bismo kronične, čovjekove duševne tajne.

Ne/cenzurirana žudnja u usmenoj tradiciji

Dominantnost epskog modela mišljenja/ponašanja u bosanskohercegovačkoj kulturi

Piše: **Mr. sc. Edisa Gazetić**

Ključne riječi: tradicija, epski/lirski model, žudnja, patrijarhalna kultura

lako se usmena narodna književnost na prostoru interliterarne južnoslavenske zajednice oblikovala na dvije razine, ipak je dominantnost epskog koda u povijesnom, političkom i književnom smislu neupitna. Što je uzrokovalo da *drugi* model mišljenja/ponašanja bude odbačen, i to upravo onaj koji uključuje i tolerira razlike, proizvodi slobodu umjesto zabrana? Je li problem u tome što je on bliži ženskom poimanju stvarnosti, zatim u tome što dozvoljava mnogo više slobode nego bi to tradicija dopustila i u mnogome odudara od patrijarhalnih normi ponašanja? Zbog takvih pretpostavki *drugi* model je oduvijek pripadao nekom drugom prostoru tradicije i nikada nije imao priliku legitimizirati neke od svojih koncepata. Prihvatljivost jednog modela dovoljno govori o tome kakav obrazac dominira povijesnim kontekstom ovih prostora, kao i činjenica da se u postjugoslavenskim zajednicama rehabilitirao nacionalistički diskurs i da niti jedna od *novonastalih* kultura nije ni pokušala osvijestiti potrebu o demistificieanju pojedinih događaja, ličnosti i njihovih mitskih života. Neke epske pjesme ukazuju i kako se tretira kritičko mišljenja o onome koji implicira određenu vrstu moći (kakvo je, naprimjer, prikazano u baladi o braći Morićima), pa je sasma jasno da preferiranje epskog mišljenja zatvara vidike i traži od pripadnika jedne zajedince da se isključivo okrenu sebi, vlasititoj tradiciji i da sve što ih zanima nalaze jedino u svom unutarnjem/nacionalnom/etničkom prostoru. Kritičko mišljenje o radikalizmu u bosankohercegovačkom kontekstu implicira progon nepoželjnih pripadnika, s tim da legitimiziranje takva obrasca prati niz drugih projekata poput "izvlačenja" iz anonimnosti osrednjih pisaca/spisateljica, često proglašavanih za zaštitnike/ice nacionalnih interesa ili za najveće živuće (nacionalne) pisce/spisateljice, koji su prema A.B. Wachtelu, oblikovali novu, književnu i političku (zapravo, epsku) stvarnost. Trenutačno je u novonastalim kulturama aktualan obrazac pozivanja na linč *drugih*, a kriteriji za razlikovanje drugosti svedeni na primitivne projekcije straha od svega onoga što dekonstruira zadane norme ponašanja/mišljenja. Svaka se *razlika* u odnosu na vladajuću ideologiju doživljava kao prijetnja monolitnom sustavu, pa je "nužno" da "ljudi i žene liče jedno na drugo kao ovca na ovcu" (Andrić, *Anikina vremena*), a svakoj *drugosti* koja "štrči i izaziva nesreće i zabune" treba posjeći koljena. Bilo kakva pobuna protiv "kolektivnog ludila" implicira buđenje "svijesti" koja u svemu što joj je nepoznato nalazi određenu fobiju spram vlastite opredijeljenosti. Proces monoetniziranja bivših jugoslavenskih zajednica započinje favoriziranjem (pseudo)intelektualca, odnosno kvazi pisaca, književnih kritičara, lingvista koji su proglašeni za čuvare nacije, pa je zbog toga sevdalinka bošnjačka pjesma, nikako i bosanskohercegovačka. Isključivost neminovno proizvodi zaziranje spram onoga što njeguje druga etnička skupina, a čuvari etničkih razlika radili su na reaktiviranju nekih riječi nekoć iščezlih iz južnoslavenskih jezika, pa ne čudi što se i u najobičnijoj konverzaciji vrlo lako uoči etnička/vjerska pripadnost govornika, a sve u cilju jasnijeg razlikovanja od zazornog drugog/e.

Skandaliziranje patrijarhalnog/epskog modela

Premda je i sevdalinka proizvod iste tradicije kao i usmena epska pjesma, odnosno i jedan i drugi model egzistiraju u istoj kulturi, ipak je epski obrazac postao dominantnim na cjelokupnom južnoslavenskom prostoru. U tom je smislu lirski koncept mišljenja/govorenja/ponašanja već odavno marginaliziran, prešutno proglašen isuviše emotivnim i slabim (ženskim) za prostor na kojem često progovaraju junaci i zaštitnici nacija/etnija/država. Društvena i politička scena na južnoslavenskim prostorima svoje diskurzivne prakse temelji na junačkim (muškim) glasovima, a senzibiliziranje patrijarhalne kulture još uvijek nije tako sveobuhvatan i značajan projekt. Vukovo prepoznavanje drugačije pjesme i uvođenje ženskih glasova u mušku tradiciju iznimno je važno, ali to nije značajno promijenilo tradiciju jer pojavljivanje drugog glasa dominantna kultura najčešće prepoznaje kao skandaliziranje javne scene. Kao što je Vuk i naglasio, ženske pjesme pjeva jedno ili dvoje samo radi svoga razgovora i u pjevanju ženskih pjesama više se gleda na pjevanje nego na pjesmu. Balade, romanse i sevdalinke nisu govorile o temama koje se tiču političkih/ratnih odlučivanja, već su nastojale pronaći put kako bi se ono od čega zazire epski diskurs, otjelotvorilo u muškocentričnoj tradiciji. Lirska dimenzija svoju tematiku ne vezuje za promoviranje već prikazivanje događaja, pa lirskom tekstu prestaje biti važno ukazivanje na osobine nekog junaka koje se ponavljaju kod svih drugih skupina do kojih je došao glas o njegovim podvizima. Oslobođenost od tradicije lirskom tekstu, tj. sevdalinci omogućava prostor u kojem se zbivaju i prikazuju sasma drugačiji događaji, pa su emotivna stanja protagonista, ali i njihova tjelesnost, erotska žudnja za drugim/om, postali nezaobilazni u ženskoj pjesmi koja se ne temelji na isključivanju, čak i onda kada je riječ o pjesmama u kojima je očito razilaženje dvaju likova. Također, ne treba zaboraviti činjenicu da je sevdalinka nastala unutar (muslimanske) tradicije koja je (u sprezi sa islamskom religijom) oduvijek propisivala stroga pravila, a moraju ih poštivati i mladići i djevojke, s tim da su djevojke uglavnom strožije kažnjavane zbog neposluha.

Međutim, sevdalinka pokazuje kako se rigidna pravila narušavaju, samo je pitanje koji će tekst i kada razotkriti naglašenu (seksulanu) slobodu unutar patrijarhalnih zidina. U tom smislu bi se ova usmena vrsta mogla usporediti sa nekim renesansim tekstovima u kojima se bez cenzure prikazuju muško – ženske igre i to u vrijeme kada je Crkva najoštrije kažnjavala svaku (seksualnu) slobodu. Boccacciov *Dekameron*, naprimjer, razotkriva erotske i seksualne igre i unutar crkvenih

institucija, a igra se čini osnovim principiom ne samo Boccacciovog teksta, već i većine drugih koji su na taj način narušavali norme ponašanja. I pored toga autori su, čini se u svakom trenutku, svjesni kulture u kojoj stvaraju, pa se i pored necenzuriranog dijela ovih tekstova uvijek pojavljuje dio koji poštiva tradicionalne zabrane. Zbog toga se i u sevdalinci inzistira na igri i to onoj koja nikada nije konačna, niti je dovoljno eksplicitna, a sve zbog svijesti pjevačice o društvenim pravilima. S druge strane, tu je još jedno "očuđenje" koje ova pjesma otkriva, a sadržano je u činjenici da ovakvi tekstovi ne pominju ženski stid ili sramotu, odnosno da je za ovu vrstu pjesme nevažan "kult djevičanstva", vezanog za kulture u kojima monoteističke religije utemeljuju društvenu i političku scenu. Dijalog muškog i ženskog subjekta u lirskom tekstu sasvim je uobičajen i u njemu ne postoje podijeljenost pozicija u smislu muške dominantne i ženske podređene, odnosno poslušne (tipična za književnost koja promovira neke od tradicionalnih obrazaca). U lirskom tekstu, pak, subjekti ravnopravno sudjeljuju u jezičkom nadmudrivanju, tj. dijalogu. U tom smislu se može pretpostaviti kako su sevdalinka, romansa, donekle balada i druge usmene vrste u kojima junaštvo nije presudna tema, nekoć otjelotvorile žensko predstavljanje događaja i postavile temelje ženskih (seksualnih) sloboda.

Igra koju započinju muški i ženski subjekt u pjesmi *Mogu'l Hanko noćiti* predstavlja jedan od primjera u kojem razgovor između mladića i djevojke pokazuje koliko je sevdalinka izmještena izvan patrijarhalnog prostora, odnosno koliko je u pojedinim situacijama daleko od zabrana i progona slobodoumnih mladića i djevojaka. Igra ne prestaje sve dok se ne ispuni posljednji uvjet koji bi omogućio prelaženje granice u prostor uživanja gdje ženski (a ni muški) subjekt ne ugrožava vlastitu poziciju pristajanjem na *dijeljenje postelje*. Premda se scene uživanja ne prikazuju u sevdalinci, jasno je da najveći problem ovdje predstavlja "dopuštenje" da se one dese, te da ne postoji nikakva prepreka u ostavrivanj nauma. Slobodoumnost i jeste jedan od onih koncepata koji je nesnošljiv kulturama koje njeguju bilo koju vrstu zatvorenosti i zazornosti spram oslobođenosti od zabrana. Sloboda razmišljanja o dragom/dragoj tipična je za sevdalinku i gotovo je bezgranična, a protagonisti na umu imaju samo način kako da ostvare blizinu, kao u tekstu *Mujo kuje konja po mjesecu*. Granica koja ovdje dijeli Muju od njegove drage predstavlja pendžer, a ni razmišljanje o dragoj nije bez prepreka. Iako ga njegov doro nosi dragoj, ispostavlja se da do susreta dolazi samo ukoliko se poštuju postavljene granice, tj. Mujo ide dragoj samo pod pendžer i to je jedina blizina koju mogu ostvariti. Ponekad je granica performativni čin, tj.udaja drage za drugog, kao što je u tekstu *Kad ja pođo na Bentbašu*, gdje se žudnja muškog subjekta za djevojkom udvostručuje odlaganjem susreta sa njom, ali u isto vrijeme se prekida jer će djevojka već "drugog dana" poći za drugoga. Prekidanje žudnje ponekad je samo stvar domišljatosti heteronormativne matrice u kojem obliku će prikazati protagoniste (Mujo, naprimjer, kaže da ne razlikuje sunce od mjeseca kad mu na um padne draga, što označava potpuno odsustvo svijesti o stvarnosti, pa je za tradiciju sasma logično da se njegova žudnja nikada ni ne ostvari) ili na koji način će postaviti granicu između uživanja i razočarenja. Koliko je "opasno" predati se uživanju govori i tekst *Pod Mostarom zelena livada*, gdje mujezin s munare kada opazi lijepu djevojku Mevlu zaboravlja tekst molitve i počinje pjevati pjesmu o ženskoj ljepoti. Jasno je da su ovakve scene nedopustive unutar muslimanske tradicije, te da ovakav skandal nikada ne bi mogla tolerirati niti jedna religijska zajednica, međutim, jasno je i to da ženskom dikursu sevdalinke nisu strane situacije u kojima muški subjekt "gubi pamet" zbog ženske ljepote, ili one u kojima on čini sve kako bi se žudnja konačno pretvorila u uživanje. S druge strane, epski povijesni diskurs južnoslavenske interliterarne zajednice ne čita ovakve scene kao manifestriranje muških i ženskih (seksualnih) sloboda, već kao nemoral, bludničenje, posebice žensko, koje treba najstrožije osuditi i kazniti. Muškog subjekta koji pati zbog drage ili na bilo koji način izražava emotivno stanje, muška kultura kvalificira kao slabića, a djevojka je obično ta koja ga je zavela, omađijala i potrebna je intervencija tradicije kako bi ga se što prije vratilo na (pravi!) put junaštva i razboritosti. U baladnom tekstu takvom će mladiću majka naći bogatu djevojku (*Smrt Omera i Merime*) i time osigurati sprovođenje očinskog zakona, ali i otjelotvoriti sumnje u vezu između majke i sina i to u onim slučajevima kada ona nije zadovoljna odabirom (voljene) djevoke koja će zasigurno poljuljati majčinu poziciju i zauvijek izbrisati dječakov prvotni objekt (seksualne) žudnje.

Za tradicionalne muško – ženske odnose nezamisliv je dijalog poput onog u pjesmi *Ali-paša na Hercegovini* gdje ženski subjekt odbijanjem Ali-pašina prijedloga ostvaruje poziciju moći i određuje daljnji slijed događaja i na taj način upisuje u bosanskohercegovačku tradiciju još jedno žensko ne (s tim da "sloboda za sve" koju implicira tekst sevdalinke neusporediva sa vrstom slobode s kojom se susreće kadinica kada odbije Nurudinovu ponudu u romanu Meše Selimovića *Derviš i smrt*). Ovaj tekst se čini reprezentativnim u

onom pogledu u kojem ženski subjekt ne proživljava tragičnu dramu zbog svoje odluke, premda su i Mara i Ali-paša determinirani njezinom odlukom da ne pođe za njega i obećanjem da će se otrovati oženi li drugu djevojku. Međutim, njihvim životima ne manipulira tradicija koja bi svojim intrerveniranjem već odredila tragičan kraj ove ljubavne drame. Žudnja je ovdje dvostruko ograničena, odnosno u prostornoj dimenziji granicu postavljaju dva brda koja daljinu pretvaraju u bol zbog kojeg se želja za drugim/om ne prelazi u uživanje, ali se na neki način produbljuje i nema naznaka da će nestati, s tim da je jasno kako se neće ni ostvariti. Osim što zbog dramatičnosti sevdalinka ne pristaje na razrješenje ljubavnih ili erotskih fantazija, ona također zbog tradicionalnih zabrana uvodi cenzuru kako do kraja ne bi skandalizirala patrijarhalnu scenu. Upravo zbog toga ovakve su usmene vrste uvijek imale drugorazrednu ulogu u konstruiranju pamćenja jedne etničke/nacionalne/državne zajednice. Skučenost ženskog mišljenja na cjelokupnom balkanskom prostoru održana je raznim strategijama isključivanja i marginaliziranja drugog/e, u protivnom bi cjelokupni prostor imao jednu sasvim drugačiju povijest, a muško – ženski odnosi ne bi bili zasnovani na isključivom održavanju ženskog morala i muške slobode. Erotičnost i seksualnost u sevdalinci, za razliku od tradicionalnog mišljenja, prestaju biti tabuiziranim temama, a ženska (seksualna) sloboda se ne shvaća kao nepoštivanje tradicije, već kao prilika za oslobađanjem erotskih fantazija o muškarcu koji se ovdje ne doživljava kao patrijarahlani tiranin, već kao ravnopravan sudionik igre. Kako matrica sevdalinke nije zasnovana na kažnjavanju, igra se nastavlja, a inzistiranje muškog subjekta prihvatit će djevojka Hanka (*Mogul' Hanko noćiti*) i predložiti mladiću da legne pored nje. *Prostrite mu kraj mene* označava kraj igre i početak cenzure koja čitatelje uskraćuje za zbivanja koje patrijarhalna kulture razumije kao skandalozne i rušilačke spram tradicionalnog mira i reda. Upravo se zaziranjem spram tjelesnih sloboda i muških i ženskih, unutar patrijarhalne kulture nastoji očuvati red jedne zajednice, pa se takva temtika jedino i nalazi u marginaliziranoj ženskoj tradiciji pjevanja/pisanja. Svako zaziranje, smatra J. Kristeva, predstavlja pobunu spram onoga što remeti sustav, red, identitet, a dopuštanje tjelesnih sloboda poljuljalo bi dominantnost monlitnih obrazaca kulture utemeljene na zabranama. Sevdalinka se djelomično uspjela oduprijeti takvom konceptu i trend zabrana zamijeniti slobodom govora o potisnutom (tjelesnom) uživanju, a traumu pretvoriti u diskurzivnu praksu, jer je očito da realizacija nauma u većini pjesama nije dovedena do kraja. Zbog toga se uvode u tekst različite granice koje cenzuriraju scene koje bi u potpunosti skandalizirale tradiciju, odnosno pendžer, avlija, zid, vrata, most, brdo... najčešće dijele Jedno od Drugog i čuvaju tradiciju od "skandaloznih" scena. Kako se u posljednjem trenutku pojavljuje granica, odnosno žudnja/ljubavni čin biva prekinut nekom od zapreka, koja simbolično označava i kako funkcionira patrijarhalna kultura, odnosno sve se čini mogućim do trenutka koji bi narušio koncept autoritativnog odlučivanja o sudbini drugih. Što se zbiva poslije interveniranja tradicije, prestaje biti važno za tekst sevdalinke, a daljnja sudbina dragih prepuštena je fantaziji čitatelja i slušatelja pjesme.

Bez obzira na dramatičnost i slobodu koju lirski model uključuje, suvremena kultura se, ipak, odlučila za oživljavanje epskog koda i svih onih poražavajućih odnosa spram marginaliziranih skupina. Seksizam i mizoginija u takvom okruženju postali su dio suvremenoga folklora, a dominantne figure u centrima novih kultura predstavljaju skupine pojedinaca za koje su krajnja bahatost, objektivizacija ženskoga roda, besramna vulgarnost uobičajeni način ponašanja. Premda ne treba razloge degradacije društvenih normi tražiti samo u činjenici da epski diskurs podržava jedan drugačiji način promišljanja, ali je evidentno da bosanskohercegovačka kultura doista živi neku vrstu epske stvarnosti počevši od svakodnevna jezika do načina na koji se toleriraju razlike unutar zajednice. Kako ne postoje naznake mijenjanja postojećeg stanja, očito je da će lirski model i dalje živjeti neku vrstu *rubne kulture* koja uspijeva povremeno djelovati na *mainstream* i izazvati sitne promjene, poput onih koje su u posljednjim desetljećima napravili queer pokreti.

Literatura:
Jan Assman, *Kulturno pamćenje*, Biblioteka tekst, Zenica, 2005;
Michael Foucault, *Istorija seksualnosti*, Prosveta, Beograd, svezak I, 1984;
J. Butler, *Nevolje s rodom,* Ženska infoteka, Zagreb, 1999;
Judith Butler, *Tela koja nešto znače*, Beograd, Samizdat B92, 2001;
Ayan Hirsi Ali, *Djevica u kavezu*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2009;
Julija Kristeva; Užas, Beograd, Art press;
Elisabeth Badinter, *Jedno je drugo,* Svjetlost Sarajevo, 1988;
Carol Pateman, *Ženski nered*, Ženska infoteka, Zagreb, 1998;
Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1999;
Andrew Baruch Wachtel; *Književnost Istočne Europe u doba postkomunizma*; Beograd, 2006;
Munib Maglajlić, Antologija bošnjačke usmene lirike; Sarajevo, Alef, 1996;
Različne ženske pjesme, priredila Hatidža Krnjević, Beograd, BIGZ, 1987;
Nirman Moranjak Bamburać, *Topos granice i granični fenomeni u književnosti BiH, Lekcije o granici*, www.openbook.ba/forum/

Da li se alhamijado pjesma *Hirvat türkisi* (1588/1589.) može smatrati pretečom sevdalinke i da li sadrži njezine elemente?

Piše: **Mr. sc. Alen Kalajdžija**

Sažetak:
U radu se polazi od pretpostavke da specifičan oblik lirskog usmenog stvaralaštva pjesme *Hirvat(i) türkisi* u kontekstu alhamijado književnog stvaralaštva predstavlja preteču sevdalinke, odnosno da ova, kako je do danas poznato, najstarija alhamijado pjesma sadrži određene elemente koji, upućujući na njezin lirski karakter te muzičko-versifikacijski postupak, predstavlja spomenuti konstataciju. Rezultat nastanka pjesme jeste karakterističan spoj orijentalno-slavenske ambijentalnosti, što je očit slučaj kako "klasične" sevdalinke, tako i ove pjesme. Spomenuta hipoteza temelji se na nekoliko važnijih činjenica koje upućuju na mogućnost njezine potvrde.
Ključne riječi: alhamijado pjesma, turćija, sevdalinka, koine, Friedrich von Kraelitz

1. Uvodna zapažanja

Pjesma *Hirvat(i) türkisi* do danas ima status najstarije sačuvana bosanske alhamijado pjesme, iz 1588./1589. godine. Pjesmu je prvi objavio Friedrich von Kraelitz[1] (1911: 613–615) u časopisu *Archiv für slavische Philologie*.
Kraelitz je, osim transliteracije pjesme, u kratkom komentaru dao i određeni broj historiografskih i filoloških podataka:

> "Gore navedena hrvatska pjesma nalazi se u jednoj turskoj zbirci rukopisa Bečke hofbiblioteke[2] (G. Flügel: Arapski, pezijski i turski rukopisi Biblioteke u Beču, 1865–1867, Bd. III, br. 2006, fol. 68). Ona sadrži, pored gore navedene hrvatske pjesme, isto tako, njemačke i mađarske pjesme). U tekstu rukopisa (fol. 78) nalazi se 997. godina po H., pa vjerovatno i ovaj rukopis potječe iz te godine. Vrlo vjerovatno on je za vrijeme vladavine sultana Murada III. (1574–1595) napisan i sakupljen. Ova tvrdnja podupire se time da se u zbirci na fol. 69 i 70 dolazi samo do sultana Murada III tako što su rukopisi hronološki poredani do godine njegova dolaska na vlast (982 po H = 1574). Na osnovu evropskog diktusa[3]

[1] Friedrich Johann von Kraelitz Graeifenhorst, austrijski orijentalist i prvi profesor turkologije na Institutu za orijentalistiku Univerziteta u Beču, rođen je 12. 07. 1876. u Beču, a umro u rodnom gradu 25. 02. 1932. Obradom 24 originalne povelje iz druge polovine XV st. smatra se osnivačem nauke o osmanskoj diplomatici. Godine 1936. ulica Kraelitz u Beču - Hietzing dobila je po njemu ime. Više podataka o Kraelitzu: (*Österreisches Biographisches Lexikon 1815–1950*: 185).

[2] Hofbiblioteka je biblioteka u užem sklopu prinčevskih rezidencija. Nakon Prvog svjetskog rata hofbiblioteke pretvorene su u državne ili pokrajinske biblioteke, što je slučaj i sa Bečkom Hofbibliotekom (www.wikipedia.org - na njemačkom jeziku; datum: 24. 11. 2008.)

[3] U rukopisima se ova riječ odnosi na pokrete ruke kojom se piše i time se misli na njegov stil karakteristike ličnog pisanja (www.wikipedia.org - na njemačkom jeziku; kategorija: Stilistika; datum: 24. 11. 2008.).

turskog jezika, može se zaključiti da ovaj pisac, odnosno sakupljač porijeklom nije bio Turčin. Vrlo vjerovatno bio je prevodilac turskog jezika, čije je porijeklo iz jugozapadne Mađarske ili iz Hrvatske. Rukopisi su se već bili nalazili u posjedstvu Sebastiana Tengnagelsa (umro 1636.), nekadašnjeg bibliotekara i prefektora[4] Hofbiblioteke u Beču."

2. Problematiziranje i hipoteza

Iako se pjesma *Hirvat türkisi* može naći u svim važnijim zbirkama bosanske alhamijado književnosti, ta činjenica ne osporava mogućnost da se ova pjesma može proučavati u kontekstu njezine specifične poetike. Tako, historija bošnjačke književnosti do danas nije obrazložila poetiku alhamijado književnojezičkog stvaralaštva, izuzev formalnoga kriterija izdvajanja po tipu pisma – arebičkog, ne uvijek dobro prilagođenog fonetsko-fonološkim i morfološkim osobinama bosanskog jezika – što je međutim irelevantno za poetiku. Istina jeste da je podjela alhamijado pjesništva izvršena prema semantičko-sadržajnom kriteriju, unutar čega se izdvajaju pobožne ili vjersko-religiozne pjesme – mada ovaj pojam ne odgovara terminu ilahija; moralno-didaktične, buntovne; legendarne te ljubavne pjesme – kojima pripada i pjesma *Hirvat türkisi* (up. Hadžijahić 1974; Huković 1997; Nametak 1981). Poznato je također da se jedan broj alhamijado pjesama prema poetičko-versifikacijskom modelu izdvaja kao produkt usmenog stvaralaštva, kakve su npr. pjesme Umihane Čuvidine, pjesma Fejze Softe (up. Kalajdžija 2004; Kalajdžija 2005), zabilježene narodne pjesme Mula Mustafe Bašeskije (up. Mujezinović 1997), zatim zapisane arebičke pjesme nepoznatog autora iz XIX st., čiji poetički izraz odgovara usmenoj književnosti (up. Nametak 1965), ali i brojne druge alhamijado pjesme čiji tematsko-poetički i metričko-versifikacijski postupak zahtijeva detaljnu književnoteorijsku i književnohistorijsku elaboraciju. Prema tome, proučavanje poetičkog izraza alhamijado pjesništva još uvijek nije definirano u njezinim temeljnim odrednicama.

Jedan od najznačajnijih naučnih autoriteta u proučavanju alhamijado književnosti (Lehfeldt 1969: 30) očito ne priznaje status pjesme *Hirvat türkisi* u kontekstu već spomenutog problema književne vrste i pripadnosti ove pjesme problematično definiranom korpusu alhamijado književnosti, tvrdeći da je naučni aspekt Kemura–Ćorovićeva djela (1912) bezvrijedan između ostalog i zbog toga što su ovi autori u prvoj zbirci alhamijado pjesama uvrstili i Kraelitzevu verziju "Hrvatske pjesme". Naime, pjesmu *Hirvat türkisi* Kemura–Ćorović (1912: 69) naknadno su uvrstili u Dodatku prve zbirke bošnjačke alhamijado književnosti *Das Serbokroatische Dichtunger bosnischer Moslims aus dem XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert*. Iz ovakvoga Lehfeldtova stava može se zaključiti da ovaj autor smatra kako pjesma *Hirvat türkisi* ne treba biti uvrštena u korpus navedenih alhamijado pjesama, iako je ova pjesma zabilježena arebicom. Očito je orijentalist Werner Lehfeldt, na tragu Kraelitzova tumačenja, te poznavanja konteksta nastanka i značenja pjesme, bio na tragu postavke da je u pitanju narodna pjesma.

U ovom radu polazi se od stanovišta da se alhamijado pjesma *Hirvat türkisi* može posmatrati u kontekstu usmenoga lirskog stvaralaštva, čime se ne tvrdi da je to apsolutno naučavanje u vezi sa poetikom ove pjesme. Naime, u polasku tumačenja ove književne pojavnosti prisutno je nekoliko elemenata koji otvaraju mogućnost tumačenja ove pjesme u spomenutom kontekstu. Pjesma se, isto tako, ne smatra tipičnim oblikom sevdalinke, posebno ne one koja se jezički, poetički i muzički zaokružuje nešto kasnije, a ponajviše u XIX st., nego se promatra kao njena preteča i nagovještaj u određenim elementima poetičko-versifikacijskih, tematsko-motivskih i muzikoloških postupaka. Takav pristup pjesmi učinjen je i zbog toga što se kulturološko-civilizacijski kontekst XVI st. na Balkanu (kada je zabilježena ova pjesma) u okvirima osmanske kulture i civilizacije nije razvio do te mjere, kakva će se nešto kasnije formirati i ustabiliti. Stoga je posve jasno da sevdalinka svoj najveći uspon doživljava nešto kasnije, ali isto tako to ne znači da se ova vrsta usmenog i muzičkog stvaralaštva ne počinje stvarati u nešto starijem periodu.

Muzički aspekt pjesme mogao bi dodatno potvrditi ili relativizirati spomenutu hipotezu, dok je mogućnost postojanje muzičke podloge za ovu pjesmu posve realna – upravo na osnovu nekih pokazatelja.

Također, moguće je da pjesma sadrži nekoliko tematsko-motivskih elemenata koji se mogu povezivati sa hrvatskim petrarkističkim osobinama, kakva je u alhamijado književnosti pjesma *Nuto moje čuda i ljute nevolje* iz XVI ili XVII st., za koju Abdurahman Nametak (1981: 60) smatra da u sebi sublimira određene motivske elemente u duhu petrarkizma.

Na osnovu nekoliko činjenica najstarija alhamijado pjesma *Hirvat türkisi* može se smatrati usmenom lirskom pjesmom u smislu preteče, odnosno nagovještaja sevdalinke, i to prema sljedećim kriterijima: 1. versifikacijski aspekt pjesme utemeljen na usmenom, tzv. epskom osmercu; 2. aspekt zapisivačeva imenovanja pjesme turćijom; 3. (eventualno) eksplikacijom stiha u kojem se u pojedinim transliteracijama leksе-

[4] Naziv za administrativnu službu u značenju upravnika, voditelja, načelnika, šefa.

Kleine Mitteilungen.

Ein kroatisches Lied in türkischer Transkription aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts.

a. Türk. Transkription.	b. Latein. Transkription.
خيروات توركيسى	*Chirvat türkisi.* [1]
آه نوبستا دُوشا مُويَه	Ah nevista duša moja
دآيمبسَه دآ اُوبْوَسَليمْ	Daj mi se da obveselim [2]
دُوقْلَمْ نَه ايزِيشْلُو دُوشا	Doklam ne izišlo duša
دآيْ مِيسَه دآ پُووَسَليمْ	Daj mi se da poveselim.
قَدّ نَه وِيدِي اوچِي مُويَه	Kad te vidi oči moje
وَسَليسَه سِيرْچَه مُويَه	Veseli se sirče [3] moje
يَا سَامْ تُوبَه تِيسِي مُويَه	Ja sam tvoje ti si moje
دآيْ مِيسَه دآ اُوبْوَسَليمْ	Daj mi se da obveselim.

[1] Ist türkisch und heißt »Kroatisches Lied«.
[2] Hier ist in der türk. Transkription »Daj mi se« zusammengeschrieben (Dajmise) und »obveselim« getrennt (ob veselim). Ich habe im folgenden in der lat. Transkription derartige Zusammensetzungen resp. Trennungen stillschweigend verbessert.
[3] Statt sirce, weil das Türkische den slavischen Laut »c« nicht kennt.

614 Kleine Mitteilungen.

اُوُو سويتْ يَه قَاقُو نُوجو بيت	Ovo svit je kako noćn bit
نيكَمُو دُوغُو مي زِيبْو بيتْ	Nikamo dugo mi živ bit.
نَبُودْ سوآغدَه تَقُو سيرْديتْ	Ne bud svagde tako sirdit,
دآيْ مِيسَه دآ پُووَسَليمْ	Daj mi se da poveselim.
تُورِيَه پِرُوسِيمْ تَبَه	Ne mori me, prosim tebe,
ايزْغُوبْلَسامْ يَا سَامْ سَبَه	Izgubil sam ja sam sebe.
اُوبْدَنْ اُوبْنُوكْ مُونِيم تَبَه	Ob den ob nok molim tebe
دآيْ مِيسَه دآ اُوبْوَسَليمْ	Daj mi se da obveselim.
ايزْ سِيرْچَه يَا تَبَه لُيُوبِيمْ	Iz sirče ja tebe ljubim.
حُوكْلِي بِيتْ يُوشْت دآ تَه غِيرْبِيمْ	Hok li bit, još da te girlim
اُودْ زَالُوسْت نُونَامْ شتُو چِينِيمْ	Od žalost ne znam što činim
دآيْ مِيسَه دآ پُووَسَليمْ	Daj mi se da poveselim.
غِيزْدَاوَسِي غِيزْدَاوْ بُودِي	Gizdava si, gizdav budi,
شتُو لُو ايسْتُومْ زدرَاوْ مي بُودِي	Što ko istom zdrav mi budi
اُووُو پِسْمُو مَحْمَدْ زغُودِي	Ovu pesmu Mehmed zagudi
دآيْ مِيسَه دآ اُوبْوَسَليمْ	Daj mi se da obveselim.

Das obige kroatische Lied befindet sich in einer türkischen Sammelhandschrift der k. k. Hofbibliothek in Wien (G. Flügel, Die arab., pers. und

ma čita kao "zagudi"; 4. sličan poetičko-versifikacijski model starijih ljubavnih pjesama: "A ja pođoh i povedoh konja na vodu", "Nuto moje čudo i ljute nevolje", Botićeva verzija "Adila i Mare"; 5. muslimansko-bošnjačka provenijencija pjesme; 6. specifičan izraz književnojezične koine te 7. lirski tematsko-motivski sadržaj pjesme.

2.1. Usmena versifikacija

Prvi element koji upućuje na usmenu provenijenciju teksta jeste upotreba usmenog versifikacijskog obrasca u vidu osmerca, koji se sastoji od cezure iza četvrtog sloga te pauze nakon osmog. Ovaj metrički obrazac nesumnjivo ima veze sa usmenim stvaralaštvom, ali je primjetno da ovaj obrazac nije u cijelosti ispoštovan, što međutim nije neobično kada je u pitanju usmeni diskurs (up. npr. Buturović 1976). Odstupanja od osmerca zabilježena su u svega dva slučaja: u trećoj strofi u stihu *Nićemo dugomi živi bit* te u petoj strofi stih *Od žalosti ne znam što činim*, koji su zabilježeni u devetercu. Što se tiče stiha *Nićemo dugo mi živi bit* može se zaključiti da je došlo do zamjene mjesta pojedinim elementima, tako da je iza prve trosložne riječi trebala doći enklitika *mi*, pa bi ta cjelina ispoštovala cezuru iza četvrtog stiha: *Nićemo mi* || *dugo živi bit*. Također, treba napomenuti da je zapisivač ubilježio oblik *nićemo*, koji su kasniji priređivači i transliteratori ove pjesme objavili kao *nećemo* (up. Huković 1997: 30; Nametak 1981: 58), dok je Kraelitz (1911: 613) objavio kao *nikamo*. Iz faksimila je jasno vidljivo da je u pitanju vokal *i*, a ne vokal *e*, pa da se u doslovnoj transliteraciji bilježi *nićemo*. Ovaj primjer može upućivati na neke propuste koji su se desili zapisivaču, pa čak i to da li je bio slavenskog porijekla, što je također tretirano u našoj historigrafiji (up. Balić 1973: 130), a o čemu će biti više govora kasnije.

2.2. Terminološka vrijednost pojma "turćija"

Naslov pjesme u gotovo svim nama poznatim zbirkama alhamijado pjesništva nosi naslov *Hirvat türkisi* (Nametak 1981: 57) ili *Hirvati türkisi*, prema (pod)naslovu datom na turskom jeziku na samome početku rukopisa pjesme. Inače, Friedrich von Kraelitz (1911: 613) pjesmu je naslovio bez posebnoga konkretnog imenovanja kao *Kleine Mitteilungen – Ein kroatisches Lied in türkischer Transkription aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts*. U novije vrijeme, međutim, u nauci se pojavio i naslov *Ah nevista, duša moja* (Huković 1997: 30), dat prema početnim stihovima pjesme.
Naziv *türkisi* u vezi je sa turskom leksemom *türkü*, što znači narodni, folklorni (up. Tuna 2005), pa bi modificirani prijevod naslova pjesme trebao glasiti

hrvatska narodna pjesma, prema uzoru na turski jezik, odnosno *Hrvatska turćija*, što je slično već bio uradio i Kraelitz (1911: 613), navodeći u fusnoti da turska sintagma *chirvat türkisi* doslovno znači hrvatska pjesma, bez preciziranja da pridjev *türkü* u turskom jeziku znači narodna pjesma. Naime, u našoj starijoj književnosti pojavljuje se i naziv turćija, kao što navodi i Đinđić i dr. (1997), ali sa oblikom *turčija*, što znači narodna, usmena pjesma, za što se potvrda može naći i u rukopisnoj ostavštini iz Hörmannove zbirke bošnjačke epike – o čemu će kasnije biti govora.

Postoji, međutim, još jedna mogućnost tumačenja ovoga pojma, a to je da leksem *türkü* označava narodnu pjesmu koja se pjeva (up. Đinđić i dr. 1997), što se može naći u rječnicima, i što bi u datome kontekstu označavalo upravo navedeno značenje. Prema tome, pjesma *Hirvat türkisi* pjevana je kao usmena pjesma, što čak ne isključuju i upotrebu nekih muzičkih instrumenata, ili pjevanja "solo", pa se njezino zapisivanje može odnositi na određenu situaciju u kojoj ju je, onda, zapisivač zabilježio, slušajući je u izvedbi pjevača. Da bi to uistinu moglo biti istinito, potvrđuje i već spomenuti metrički osnov pjesme koji je dat u epskom osmercu, gdje se iza četvrtog sloga pojavljuje stanka, tzv. cezura: *Ah nevista* || *duša moja* / *Daj mi se da* || *obveselim*. Dakle, pjesma je bila pjevana pa ju je zapisivač, slušajući je, zabilježio i nagovijestio da je u pitanju pjesma koja se pjeva, navodeći u naslovu da je to turćija, tj. pjesma koja se pjeva. Stoga je upravo ovaj kriterij najznačajniji argument u postavljenoj hipotezi.

Naziv turćija / turčija prisutan je – kako je već spomenuto – i u bošnjačkoj epici. Tako, u rukopisnoj ostavštini iz zbirke Koste Hörmanna u redakciji Đenane Buturović (1966) u pjesmi iz Sarajeva *Hankija djevojka vadi Alagić Aliju iz tamnice Zadranina bana* u dva navrata spominje se pojam turćije, odnosno turčije, za koju se iz konteksta može vidjeti da se odnosi na pojam pjesme koja se pjeva u određenoj društvenoj situaciji: "Al' ne prođe čitava nedjelja, / eto moje kite i svatova / (...) / pripucuju turski venedici, / vijaju se zeleni bajraci, / istrkuju na džilit junaci, / a dva i dva turčije pjevaju..." (stih: 287–294). Na drugome mjestu u pjesmi također se spominje ovaj pojam: "izviše se zeleni bajraci – / eto Turci iđu Krajišnici, / sve dva i dva naporedo stoje, / a dva i dva 'turčije' pjevaju: 'Veseli se, Zadranine bane'" (stih: 753–757).

Rečenica koja se ponavlja u pjesmi u obliku: "dva i dva zapjevajte" kao specifični produkt poetske formule prisutna je i u nekim drugim epskim pjesmama, npr. u pjesmi *Sarajliju iđu na vojsku protiv Srbije* Umihane Čuvidine (Nametak 1981: 74): "'Djeco moja jeničari, / De dva i dva zapjevajte, / Domovinu rasplačite!' / Zapjevaše jeničari: / 'Naše majke ne plačite, / Naše seke ne žalte nas, Naše drage ne čekajte, / Naše ljube udajte se. Mi ćemo se iženiti / Pod Loznicom u polju zelenu.'"

Prema motivima koji se u pjesmama sreću, jasno je da se turćija veže za nekoliko različitih tematskih okvira. U kontekstu pjesme *Hirvat türkisi* najzanimljiviji je detalj vezan za obilježavanje svadbe u prvom navedenom primjeru, što je u kontekstu sadržaja pjesme *Hirvat türkisi* posebno zanimljivo jer se odnosi na isti motiv. Drugi motivi odnose se ili na motiv neposredne borbe iz stihova Hörmannove pjesme, odnosno odlazak na ratište – u pjesmi Umihane Čuvidine, s tim da ova pjesma sadrži kratku turćiju sa nostalgičnim i emotivno naglašenim motivom očekivanog stradanja – što u datome slučaju predstavlja umetnutu strofu-pjesmu. U spomenutome motivu iz pjesme *Hankija djevojka vadi Alagić Aliju iz tamnice Zadranina bana* navode se samo početni stihovi spomenute turćije: Veseli se, Zadranine bane. Prema tome, turćija je pjesma koja se u određenom društveno-kulturnom kontekstu izvodi na poseban način. Šta se podrazumijeva pod pojmom "pjevati dva i dva" nije posve jasno. Da li je to samo uobičajeni jezički izraz u usmenom diskursu nastao pod zahtjevima usmene versifikacije, ili je u pitanju specifni način izvedbe pjesme ostaje otvoreno pitanje. Također, iz navedenih stihova vidi se "narodnost", tj. "usmenost" kao osoben oblik jezičko-muzičkog stvaralaštva, što se na izvjestan način preklapa sa sevdalinkom, ali u jednom dosta širokom opsegu značenja ovoga pojma, kao što je to sevdalinka i bila – ali ne naravno u onome kako se ona danas terminološki precizira.

U vezi sa argumentacijom naziva ne treba zaboraviti, isto tako, da je termin sevdalinka novijeg postanja – iz 1890. god. (Lovrenović 2004: 5), te da dotadašnji naziv za ovakvu vrstu pjesme do danas nije decidiran. To, međutim, ne isključuje pretpostavku da je jedan od naziva ove vrste usmene lirske pjesme bio upravo "turćija", uz opisne nazive, kakvi su: "poravna pjesma", "slavjanska pjesma" ili pak "ženska pjesma".

2.3. Leksem *zagudi*

U interpretaciji pjesme koju daje Friedrich von Kraelitz (1911: 613-614) glagol na kraju pretposljednjeg stiha pjesme naveden je oblikom "zagudi": *Ovu pesmu Mehmed zagudi,* što može biti znakovito u kontekstu muzičke podloge pjesme. Međutim, ovo tumačenje nije relevantno, po tome što se u arebičkoj verziji ne bilježi vokal a, pa bi se eventualno moglo tumačiti "zgudi", odnosno "zgodi", kako su naveli drugi istraživači. Inače, ako bi se ovaj leksem čitao kao "zagudi", on bi odstupao od osmerca.

Kako ovaj kriterij nije konzistentan, on se ne mora uzeti primarno, u kontekstu datoga tumačenja pjesme, budući da nije posve pouzdan pokazatelj da je pjesma

ispjevana sa muzičkom podlogom – mada je mogućnost muzičke podloge posve realna s obzirom na značenje pojma "turćija" te drugim aspektima.

2.4. Podudarnost poetičko-versifikacijskog modela starijih ljubavnih pjesama

Pjesma *Hirvat türkisi* dijeli neke zajedničke formalne osobine sa pjesmom "Nuto moje čuda i ljute nevolje": isti je broj strofa[5] (koje su odijeljene refrenom) i isti princip ponavljanja refrena sa neznatnim leksičkim izmjenama, budući da se ova pjesma smatra petrarkističkom. Postoji, međutim, još nekoliko faktora koji mogu relativizirati ovaj utjecaj i biti argument u korist usmene lirske pjesme. U znamenitom slučaju Adila Bošnjaka i Bijedne Mare iz XV st., Luka Botić prepjevao je susret nesretno zaljubljenih na osnovu izvještaja splitskoga kneza i njegova bilježenja pjesme u duhu sevdalinke (up. Gunić 2006: 11–12). I, posve očevidno – i u ovoj verziji pjesme redovno se pojavljuje refren, upravo slično kako se dešava i u pjesmi *Hirvat türkisi*. Tu se, međutim, ne završava sa korpusom naših starih ljubavnih pjesama. Isti je slučaj i sa već navedenom alhamijado pjesmom "Nuto moje čuda i ljute nevolje", ali i sa još jednom starijom hercegovačkom alhamijado pjesmom: "A ja pođoh i povedoh konja na vodu" iz XVII st., u kojoj se pojavljuje devet strofa i na kraju svake refren: "Nemoj, nemoj, ah bre, nemoj, tako ti Boga" (up. Hasandedić 1970). U novijim sevdalinkama, isto tako, primjetno je da prisustvo refrena ne predstavlja bitnu odrednicu ovoga stvaralaštva. Prema tome, potrebno je jasno razgraničiti spomenute pjesme i ustanoviti šta je to što odlikuje pjesmu o Adilu i Mari u odnosu na ostale navedene. Ako se jedna od njih smatra sevdalinkom, ili pretečom sevdalinke, šta je sa ostalim pjesmama: da li one i dalje moraju ostati samo u kruto i neprecizno definiranim okvirima alhamijado literature.

2.5. Autorstvo pjesme

Autorstvo pjesme, prema Balićevu tumačenju zasnovanom na opreci mišljenju spomenutim mađarskim znanstvenicima, a na osnovu eksplikacije autorova imena u posljednjoj strofi, pripisano je izvjesnome Mehmedu. U nauci još uvijek nije poznato da li je pisac, odnosno zapisivač pjesme istovremeno bio i njezin autor, ili se naprosto radi o slučaju zabilješke nečije, već postojeće pjesme u medžmui. Postoje dvije mogućnosti u vezi s time. Jedna je da je isti njezin autor Mehmed, koji ju zapisuje, i druga, da je zapisivač ili prepisivač pjesme neka druga osoba, koja bi mogla biti nejužnoslavenskoga porijekla. Već je Friedrich von Kraelitz (1911: 615) pretpostavio da pisac medžmue nije Turčin, već da je porijeklom iz mađarskog ili hrvatskog prostora, dajući taj zaključak na osnovu diktusa, tj. vlastitog stila i načina pisanju u vlastitom rukopisu, zabilježenog u zbirci. Uvažavajući Kraelitzev stav o geografskom porijeklu pisca, odnosno zapisivača, jasno je da on nije implicirao prostor Erdelja, kako je to uradio Smail Balić (1973: 130). Osim toga, Erdeljac, kako je kod nas u literaturi navedeno, treba uzimati u strogo konvencionalnom i pseudonimskom smislu, sve dok se tačno ne ustanovi da li je pisac ili prepisivač Erdeljac, Sedmograđanin, Transilvanac (pa bismo ga mogli slobodno nazvati i Mehmedom Sedmograđaninom ili Mehmedom Transilvancem, a to zbog toga što se dani prostor naziva Sedmogrđem i Transilvanijom). Stoga, Erdelj, po svemu sudeći, nema bitnije veze s mjestom nastanka pjesme. Pjesma je najvjerovatnije nastala kao posljedica pristizanja bošnjačkih vojnih odreda na mađarsko područje. Oni su, inače, bili angažirani u brojnim pograničnim vojnim akcijama na strani Osmanlija, koji na šire područje današnje Mađarske, Vlaške, Slavonije, Like, Dalmacije dolaze nakon 1580. godine (up. Sućeska 1998: 130-131), nakon što Bosna, odnosno Bosanski ejalet postaje krajina i glavno vojno-logističko područje Osmanske carevina u njezinim kretanjima ka zapadu i sjeveru, kao i pokušaju očuvanja svoje krajnje zapadne oblasti – krajine. Prema tome, pjesma je (i zbirka uopće) najvjerovatnije nastala na današnjem mađarskom prostoru (kako je to već bio naglasio i Kraelitz!), koji je svojevremeno bio krajnji domet Osmanske države ka srednjoj Evropi iz pravca Balkana, sa budimsko-kanjiškom oblašću, gdje je bio angažiran nemali broj bošnjačkoga vojnog korpusa, prelazeći u prekosavski teritorij – kako to potvrđuju historiografski podaci (up. npr. Sućeska 1998; Imamović 1996 i dr.) te npr. pogibija jednog od najznačajnijh vojno-političkih i vjerskih bošnjačkih prvaka iz XVI i XVII st. – Derviš-paše Bajezidagića, i književnojezički dokumenti koji svjedoče o prisustvu bošnjačkog političko-vojnog elementa na prostoru današnje Mađarske (up. npr. ep "Ženidba Smailagić Meha" Avde Međedovića).

S tim u vezi vrijedi zapaziti još nekoliko fakata koji se tiču dosadašnjeg istraživanja i analize ove pjesme. Muhamed Huković (1997: 54) bio je prvi koji je upozorio na kajkavske elemente u pjesmi, dok je Balić (1973: 130) ustanovio da je pisac "...neki Mađar njemačkog porijekla, koji je bio prešao na islam". Balić ne navodi preciznije otkuda dolazi do ovoga zaključka, ali se iz nastavka njegova tumačenja može razumjeti da je do njega došao na osnovu rukopisa i nerazlikovanja vokala *o* i *a*, što je protumačio očitim utjecajem mađarske

[5] Kada se govori o strofama u ovoj alhamijado pjesmi, ali i o alhamijado pjesmama koje su već spomenute ili će se spomenuti, treba napomenuti da prilikom pisanja ne postoji formalno izdvajanje strofa, nego se to izdvajanje može vršiti upravo na temelju refrena, koji predstavlja zaokruženje jedne cjeline, kao signal kompletiranosti jednoga ciklosa.

fonetike. Ono što u ovome tumačenju ima osnova jeste najprije činjenica da je moguće da prepisivač nije bio Slaven[6] i da je stoga pjesmu naslovio na turskom jeziku kao *Hirvat(i) türkisi* tj. *Hrvatska turćija* (hrvatska narodna pjesma) da bi poslije prešao na pisanje te pjesme na njezinu izvornom jeziku. To se posebno uklapa u historiografski kontekst budući da je pjesma zapisana u turskoj rukopisnoj medžmui, za koju je von Kraelitz smatrao da njezin prepisivač nije Turčin. U prilog mogućnosti neslavenskog porijekla prepisivača moglo bi upućivati to što autor u nekim supstantivnim i verbalnim sintagmama ne bilježi kongruenciju: [*ovo svit*; *izišlo duša*] te piše morfološki oblik negiranoga glagola htjeti za 3. lice množine: [*nićemo*], te da je njezin općeniti naslov napisan na turskom jeziku *Hirvat(i) türkisi*. To istovremeno ide u prilog pretpostavci da Mehmed nije pjevač već zapisivač pjesme, što može biti dodatni razlog da se ova pjesma smatra pretečom sevdalinke, odnosno da ima elemente sevdalinke. Prema tome, zapisivač pjesme slušao je njezinu muzičku izvedbu te ju je kao takvu zabilježio, nazvavši je turćijom, tj. narodnom pjesmom izvedenom sa muzičkom podlogom, za što se u ondašnjem kontekstu može pretpostaviti tambura ili šargija, ili da je eventualno ispjevana uz gusle, ako je pouzdano transliterirati leksem *zgodi* u *zgudi* ili *zagudi*. Ovaj aspekt mogao bi imati svoju težinu upravo u vezi sa ovdje datom pretpostavkom o usmenoj provenijenciji pjesme.

2.6. Izraz književnojezičke koine

U nekim je radovima obrađen aspekt književnojezičkog izraza ove pjesme (Kalajdžija 2009), u kojima se navodi da pjesma sadrži pojedine jezičke elemente koji su mogu smatrati kajkavskim – prvenstveno lekseme "izgubil", "prosim" i "pesma". Međutim, kako pjesma posjeduje više tipičnijih štokavskih osobina u fonologiji i morfologiji, polazi se od stanovišta da se u pjesmi interferiraju dva tipa štokavskih osobina: zapadnoštokavskih i istočnoštokavskih. Prema dostupnom jezičkom materijalu, prisustvo zapadnoštokavskih osobina dominantnija je osobina pjesme, zbog čega se književnojezička koine pjesme posmatra sa stanovišta prestižnijeg fonda zapadnoštokavske fizionomije. Takvi su rezultati i u vezi sa drugim tumačenjima pjesme, kakvo se odnosi na bošnjačku provenijenciju teksta, kako po eksplikaciji imena, tako i po poetičkim osobitostima pjesme, te po elementima (zapadno)štokavske književnojezičke koine, koja je bila specifičan oblik bosanskoga predstandardnog idioma za vrijeme osmanske vladavine Bosnom u XVI st. (up. Kalajdžija 2009).

2.7. Tematsko-motivski sadržaj pjesme

Prema pokazateljima u analizi, jasna je tematsko-motivska osnova pjesme, koja se odnosi na poziv momka djevojci za sklapanje braka (up. Kalajdžija 2009: 259–260). Takav sadržaj pjesme očit je signal lirske provenijencije pjesme, što je u znatnoj mjeri, uz ostale spomenute kriterije, dodatni razlog za njezino svrstavanje u kontekst preteče sevdalinke.

3. Imenovanje pjesme hrvatskim atributom

Što se tiče samoga imenovanja i kvalifikacije pjesme hrvatskim atributom, u ovom slučaju vjerovatno je u pitanju regionalni karakter imenovanja, mada je neobičan razlog zašto je autor tako naziva, budući da nema bitnije veze između hrvatskog i erdeljskog prostora – mada je i sama erdeljska postojbina pjesme opravdano upitna. Pored toga, ukoliko se radi o prepisivaču pjesme koji je neslavenskog porijekla, moguće je da je pjesmu naslovio po jeziku koji mu je bio poznat kao hrvatski jezik, bez obzira druge mogućnosti imenovanja jezika u tome periodu. Također, ono što bi eventualno moglo ići u prilog činjenici da je pjesma na neki način bliska Mađarskoj, tj. da je nastala na mađarskom prostoru ili da je eventualno njezin autor Mađar[7] – kako su to tvrdili Gevay i Toldy – jeste činjenica da je stara, povijesna Hrvatska, predstavljala uži geografski, pa može se kazati i kajkavski prostor sa Zagrebom kao kulturno-političkim centrom toga prostora, koji je već duži vremenski period bio podređen i kao takav poznat Mađarima. Stoga je zapisivač pjesme, za koga možemo pretpostaviti da nije bio slavenskog porijekla, ovu narodnu pjesmu nazvao hrvatskom u skladu sa njegovim poznavanjem imenovanja toga slavenskog jezika.

U vezi sa ovim problemom, u nekim je radovima osporena autentičnost naziva pjesme, u kojima se tvrdi da je naslov pjesme *Hirvat(i) türkisi* naknadno upisan. Ovdje se odbacuje takvo stajalište iz prostog razloga što faksimil rukopisa koji su u svojim zbirkama uvrstili Abdurahman Nametak (1981: 6) te Muhamed Huković (1997: 32) ne upućuje ni u kojem smislu na takav postupak. Istina, to se moglo posumnjati u Kraelitzovoj (1911: 613) verziji u kojoj je arebički sadržaj pjesme dat isječeno po stihovima, ali u faksimilu to se jasno vidi pa se sasvim realno i bez ikakva povoda odbacuje takvo mišljenje.

[6] U datome slučaju pod pojmom balkanskoga Slavena misli se na osobu koja se služi nekim slavenskim jezikom kao svojim maternjim, bez obzira na njegovo etničko porijeklo.

[7] U prilog takvoj pretpostavci mogli bi ući i morfo-sintaksički oblici koji bi se mogli opravdano smatrati neslavenskim, dok s druge strane, neki drugi oblici upravo potvrđuju specifikum bosanskog jezičkog koine pretežnog štokavskog tipa objedinjenog u jednoj relativno kratkoj narodnoj pjesmi ljubavne provenijencije.

4. Zaključak

U pjesmi postoji nekoliko elemenata koji upućuju na usmeno porijeklo pjesme *Hirvat(i) türkisi*. U skladu sa datom postavkom, pjesma se može tumačiti pretečom bosanske sevdalinke, ali naravno ne one koja se jezički, poetički i muzički konstituira znatno kasnije u obliku kakav danas poznajemo u odnosu na ovu pjesmu iz XVI st.. Argumenti koji upućuju na datu hipotezu jesu sljedeći: metrički osnov pjesme; terminološko određenje pojma turćija – kao jedan od najvažnijih činjenica; tumačenje izraza leksema "zagudi", tematsko-motivski aspekt pjesme; sličnost versifikacijskog postupka u starijim bošnjačkim ljubavnim pjesmama; bošnjačko-muslimansko porijeklo autora; specifičan jezički izraz zapadnoštokavskog tipa.

PRILOG transkripcije i transliteracije pjesme

Hirvat türkisi
(Hrvatska turćija)

Ah nevista, duša moja
Daj mi se da obveselim
Doklem ne izišlo duša
Daj mi se da poveselim

Kad te vidi, oči moje,
Veseli se sirce moje
Ja sam tvoje, ti si moje
Daj mi se da obveselim

Ovo svit je kako no cvit
Nićemo dugo mi živi bit
Ne bud' svagde tako sirdit
Daj mi se da poveselim

Ne mori me, prosim tebe
Izgubil sam ja sam sebe
Obden obnoć molim tebe
Daj mi se da obveselim

Iz sirca ja tebe jubim
Hoć' li bit jošt da te girlim
Od žalosti ne znam što činim
Daj mi se da poveselim

Gizdava si, gizdav budi
Što ću istom, zdrav mi budi
Ovu pesmu Mehmed zgodi
Daj mi se da obveselim

(Djelimično prilagođena transliteracija: A. K.)

BIBLIOGRAFIJA

Izvor:

Nametak, Abdurahman (1981): *Hrestomatija alhamijado književnost*, Svjetlost, Sarajevo (faksimil rukopisa – 6. str.)

Kraelitz, von Friedrich (1911): "Kleine Mitteilungen", *Archiv für slavische Philologie*, band XXXII, Berlin

Literatura:

Balić, Smail (1973): *Kultura Bošnjaka - Muslimanska komponeneta*, Wien

Buturović, Đenana (1976): *Studija o Hörmannovoj zbirci muslimanskih narodnih pjesama*, Svjetlost, Sarajevo

Đinđić, Slavoljub; Teodosijević, Mirjana; Tanasković, Darko (1997): *Türkce-sirpca sözlük*, Ataturk kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kürümü, Türk Dil Kürümü, Ankara

Gunić, Vehid (2006): *Najbolje sevdalinke*, Bosnia Ars, Tuzla

Hadžijahić, Muhamed (1974), "Neke karakteristike stare bosansko-muslimanske književnosti", *Starija književnost*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo

Hasandedić, Hivzija (1970): "Nekoliko zapisa iz orijentalnih rukopisa Arhiva Hercegovine u Mostaru", Prilozi za orijentalnu filologiju, XVI–XVII / 1966–1967, Sarajevo

HER (2004) – *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi liber, Zagreb

Huković, Muhamed (1997): *Zbornik alhamijado književnosti*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, knj. 11, Preporod, Sarajevo

Imamović, Mustafa (1996): *Historija Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo

Kalajdžija, Alen (2004): "Lingvistički karakter pjesme žAšiklijski elif ba' u kontekstu novoštokavske folklorne koine i redigiranja njezine jezičke izvornosti", *Pismo*, časopis za jezik i književnost, Bosansko filološko društvo, Sarajevo

Kalajdžija, Alen (2005): "Usmeno jezičko stvaralaštvo Umihane Čuvidine", *Pismo*, časopis za jezik i književnost, Bosansko filološko društvo, Sarajevo

Kalajdžija, Alen (2009): "Elementi književnojezičke koine u najstarijoj alhamijado pjesmi Hirvat türkisi (1588/1589.)", *Anali Gazi Husrev-begove biblioteke*, br. XXIX–XXX, Sarajevo

Kemura, Sejfudin – Ćorović, Vladimir (1912): *Das Serbokroatische Dichtunger bosnischer Moslims aus dem XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert*, Zur Kunde der Balkanhalbinsel, II, Quellen und Forschungen, Sarajevo

Kraelitz, von Friedrich (1911): "Kleine Mitteilungen", *Archiv für slavische Philologie*, band XXXII, Berlin

Lehfeldt, Werner (1969): *Das Serbokroatische Aljamiado-Schrifttum der Bosnisch-Hercegovinischen Muslime*, München

Lovrenović, Ivan (2004): *Za gradom jabuka. 200 najljepših sevdalinki*, Biblioteka Dani, Sarajevo

Maglajlić, Munib (2006): *Usmena lirika Bošnjaka*, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, Sarajevo

Mujezinović, Mehmed (1997): *Mula Mustafa Bašeskija, Ljetopis*, Biblioteka Kulturno nasljeđe, Sarajevo

Međedović, Avdo (2007): *Ženidba Smailagić Meha*, Almanah, Podgorica; priređivač: Zlatan Čolaković

Nametak, Abdurahman (1981), *Hrestomatija alhamijado književnost*, Svjetlost, Sarajevo

Nametak, Alija (1965), "Nov prilog bosanskoj aljamiado literaturi", Prilozi za orijentalnu filologiju, XII – XIII / 1962-1963, Sarajevo

Österreisches Biographisches Lexikon 1815–1950: 185, Verlag der Österreischen Akademie der Wissenschaften, Band 4, 1969.

Sućeska, Avdo (1998): "Historijski korijeni genocida", *Bošnjaci i islam*, Visoki saudijski komitet, Sarajevo

Tuna, Enes (2005): *Tursko-srpski srpsko-turski rečnik*, Jasen

Život, djelo i vrijeme Derviš-paše Bajezidagića (2005): Naučni skup u Mostaru 10. i 11. oktobra 2003; Bošnjačka zajednica kulture Preporod, Mostar

www.wikipedia.org - 24. 11. 2008.

www.wikipedia.de - 09. 12. 2009.

SEVDALINKA I HIMZO POLOVINA

Piše: **Prof. dr. Rašid Durić**

0. Riječ čitatelju

Prije studioznog muzičkoga i estetsko-pjesničkoga opisa sevdalinke i njena pjevanja u izvođenju Himze Polovine, neophodno je u uvodnom dijelu markirati jednu bitnu činjenicu koja na prvi pogled može izgledati i djelovati paradoksalno. Naime, odavno ne postoji tzv. "autohtona sevdalinka." Ona za koju su ostali povijesni i literarni tragovi da je začeta već sredinom 16. stoljeća. Budući da nema muzičko-notalizacijskih zapisa sevdalinke u njenu povijesno dokazanom folklornom kontinuitetu – očito je da nema ni tzv. autohtone sevdalinke u njenu višestoljetnom kontinuitetu. Imamo note i tekstove sevdalinki, prvi put zapisane i objavljene u drugoj polovici 19. stoljeća. One koje su zapisali Franjo Kuhač i Ludvig Kuba iz žive muzičko-folklorne tradicije Bosne i Hercegovine. Imamo također hronološki prve zvučne snimke tradicionalnoga bosanskoga pjevanja snimljene na gramofonske ploče, pjevane između 1906. i 1907. u Sarajevu. Potom hronološki prve zvučno-gramofonske zapise pjevanja ravne pjesme i sevdalinke u Banjaluci prije prvog svjetskog rata. Matija Murko je također na Edison gramofonu zabilježio pjevanje junačkih pjesama i sevdalinki u zapadnoj Bosni između 1912. i 1913 g. Američki filolozi Millman Parry, Albert Bates Lord i David Bynum su između 1933. i 1935., zatim 1937. i 1950-1951. snimili gramofonom živu folklornu tradiciju u bivšoj Jugoslaviji i pohranili je na Univerzitetu u Harvardu. Dio navedenih snimaka pjevanja sevdalinki pohranjen je u bivšem Phonogrammarchivu u Beču, odnosno u Biblioteci Muzičke akademije u Beču, na Slavističkom institutu u Pragu, u Wiedener biblioteci u Washingtonu, u Zemaljskom muzeju u Sarajevu, u Arhivu Radio Sarajeva, Radio Banjaluci i drugdje. Sve su to muzički zapisi izvođenja i pjevanja tzv. autohtone sevdalinke, one

sevdalinke koja je tako pjevana u svojem vremenu. Ovim hoćemo da markiramo da autohtonost nekoga folklornoga žanra ne znači i okamenjenost, apsolutnu nepromjenjivost. Autohtonost je uvijek posljedica i rezultanta vremena i prostora, odnosno njenih sudionika. U svakom su naime žanru folklorno-muzičke i usmene tradicije prisutne stalne, delikatne promjene u njegovoj strukturi. Dakako i u sevdalinci. Validitet autentičnosti bilo kojega čina tradicionalno-narodne kulture, kvalitet i sadržaj te autohtonosti dijalektički je određen konkretnim dobom.

Razumljivo je da se melodijsko i pjevačko i instrumentalno izvođenje sevdalinki, od njenog začetka sa islamizacijom do danas kontinuirano transformiralo. Da se izvođenje sevdalinki danas razlikuje od sevdalinki posljednjih pedesetak godina. A da se ove opet razlikuju od sevdalinki koje su pjevane u ranijim stoljećima. Usljed umjetnički neminovna procesa transformacije, mora se pri estetskom opisu i u notalizacijskoj rekonstrukciji sevdalinke uvijek primjenjivati dijahronijsko-sinhronijski pristup. Sa sviješću da je iluzorno od bilo kojega projekta na očuvanju kulturnih vrijednosti prošlosti očekivati očuvanje umjetničke autohtonosti. Autohtonosti u smislu totalne vjernosti izvornosti. U slučaju sevdalinke, izvornosti njenoj tzv. prvotnoj melodiji pjevanja i sviranja. Do takve autentičnosti stručnjaci, ni uz najbolju volju i uz kompetentno znanje, nisu u stanju dospjeti. Nisu u stanju autentičnost izvođenja i pjevanja sevdalinke vjerno rekonstruirati. Tomu je razlog u prostoj činjenici da nemamo notalizacijskih zapisa sevdalinke sve do druge polovice 19.og stoljeća! Totalna notalizacijska rekonstrukcija autohtonosti sevdalinke izvediva je tek od druge polovice 19. stoljeća na sačuvanom muzičko-folklornom materijalu. Ovaj materijal moguće je koristiti za komparativna muzičko-folklorna istraživanja. Zvučne snimke sevdalinki na Harvardu, u Beču u Pragu, u Zemaljskom muzeju u Sarajevu, u Arhivu Radio Sarajeva, u Narodnom muzeju u Banjaluci, odnosno u Radio Banjaluci, i drugđe treba obnoviti, presnimiti. Radi sačuvanja tadašnje autentičnosti sevdalinke. Radi njena komparativnog muzikološkog proučavanja. Za obnavljanje sevdalinke u njenoj relativnoj autentičnosti. Za dograđivanje ili za obradu sevdalinke kroz modernizaciju tonaliteta, instrumentalnog ili pjevno-interpretacijskoga. Da tim dograđivanjima sevdalinka živi svojim i autentično-starim i novim, muzičkim životom. Problem te drugojačijosti nastaje u momentu kada amateri i neznalice umjetnost sevdalinke "pretale" u kič. Znalci sevdalinke, oni muzičari koji za sevdalinku imaju i znanje i osjećanje, prvenstveno dušu za ovu vrstu pjesme, svojim stvaralačkim doprinosom stvaraju na melodijskim i tekstualnim izvorima stare i tradicionalne bosanske sevdalinke svoje kompozicije koje su melodijom i po načinu pjevanja vrijednosno blizu klasičnim ili autentičnim sevdalinkama. Najnoviju, relativno dobru obradu sevdalinki u spoju autohtone naslijeđene notalno klasične sevdalinke, sa diskretnim nenametljivim melijskim novumom i melizmima, u neizmjenjenoj, očuvanoj osnovnoj melodiji sevdalinke, imamo u ansamblu *Mostar sevdah reunion*, zatim u interpretacijama Amire Medunjanin (album "Rosa") i Damira Imamovića, u nekolicini (ne u svim njegovim) obrađenim sevdalinkama na CD-u. Time ovi muzičari daju nemjerljiv doprinos u očuvanju umjetničke vrijednosti sevdalinke. Interpretacije Instituta sevdaha Omera Pobrića, posebice na postratnim festivalima u organizaciji Pobrića, po našoj ocjeni ritmom i tempom pojednostavljuju, uprošćavaju klasičnu melodijsku i pjevno-izvedbenu strukturu tradicionalne sevdalinke.

Sevdalinke koje su u posljednjih pedesetak godina pjevali i danas pjevaju njeni klasični pjevači (Zehra Deović, Emina Zečaj, Zaim Imamović i Safet Isović, Himzo Polovina i mnoge sazlije) zasigurno su muzičkim bogatstvom kvalitetnije od tzv. "autohtone" ili drevne sevdalinke koju su pjevale prethodne generacije. Naprosto usljed činjenice da su i muzičari i pjevači imali se gdje i od koga školovati, naukovati svoja umijeća. Njihovi prethodnici su u tom smislu zasigurno bili ograničeniji. Stariji način pjevanja sevdalinke jest autentičniji. Ali nije uvijek i umjetnički vredniji od današnjeg pjevanja sevdalinke. I u ovom slučaju, kao i u ocjeni svake pjesme, izvođenje se ocjenjuje shodno individualnom umijeću i muzičara i pjevača.

2. O razlozima za doprinos očuvanju bosanske vrhunske tradicionalne muzičke kulture

Kroz višedecenijsko estetičko-muzičko iskustvo u zemlji Bosni i u inozemstvu, kroz rafiniranje i profinjavanje ovoga iskustva sa životnim sazrijevanjem, dospjeli smo do uvjerenja da je jedan od najprečih poslova na polju kulture na Balkanu, posebice u Bosni na polju narodne muzičke kulture – sačuvati njene istinske umjetničke vrijednosti. Sačuvati narodnu pjesmu bosansku pjevanu stoljećima po prepoznatljivoj melodiji i po pjevanju. Onu pjesmu koju odavno nazvasmo sevdalinkom. Koja se

stoljećima tonski i glasovno-pjevački njegovala. U koju su se stoljećima slivale mnoge varijante muzičkoga tradicionalnoga pjevanja bosanskoga čovjeka. I koje su do našega vremena ostale muzički prepoznatljive u izvođenju klasičnih njenih izvođača, umjetnika pjevanja – Zehre Deović, Zaima Imamovića, Safeta Isovića, Emine Zečaj, Himze Polovine, Nedžada Salkovića, Zore Dubljević, Zekerijaha Đezića, Bebe Selimović, Nade Mamule, Edina Pandura, Hanke Paldum, Muhameda Mujkanovića, Bajre Redžića ...I niza sazlija poput Mehmeda Varešanovića – Mehe, Muhameda Mešanovića – Hamića, Hamdije Šahinpašića, Selima Salihovića, Dr. Mehmeda Gribajčevića, Igbala Ljuce, Avde Vrabca, Dr. Hašima Muharemovića, Muhameda i Muaza Borogovca, Avde Lemeša... Njihovih pjesama koje su notno komponirane i pjevački izvođene po uzoru na tradicionalnu bosansku sevdalinku, a čiji su vrhunski izvođači muzičari, vođe orkestra i kompozitori, sastavljači melodija, bili Ismet Alajbegović Šerbo, Jozo Penava, Jovica Petković, Rade Jovanović, Safet Kafedžić, Husein Kurtagić, Salem Trebo, Selver Pašić, Mehmed Kenović, Omer Pobrić, Avdo Buzur, Spasoje i Ljubica Berak ...To su kompozitori ili sastavljači melodije ili teksta, muzičari i pjevači koji su gotovo cijeloga svoga života svirali ili pjevali na tradicionalno-folklornoj melodijskoj podlozi, bili i ostali vjerni kajdi umjetničkoga vrhunca bosanske tradicionalne pjesme – sevdalinke. Koji svoje stručno poštenje, svoju muzičku dušu i svoje znanje dobre muzike i osjećanje za kvalitetnu muziku nisu podredili niskom ukusu i niskim strastima one publike koja je umjesto autentične sevdalinke

htjela sirovi muzički kič. Zahvaljujući upravo naprijed imenovanim – kompozitorima, pjevačima i muzičarima – do danas je opstala pjesma sevdalinka– vrhunac bosanske narodne muzičke umjetnosti. Svakim danom, mjesecima i godinama ovu našu muzičko-pjevačku dragocjenost melodijski guše nadrimuzičari, tvorci primitivne melodije i izvođači sirovoga pjevanja koje ne zavređuju naziv "novokomponirana narodna muzika." Oni produciraju tzv. "turbo-folk" koji po svojoj muzičkoj strukturi i po načinu pjevanja ne pripada tradicionalnoj ili narodnoj muzici. Te "narodne šlagere" komponiraju pojedinci kojima nije cilj muzički kvalitet već profit. Da se takvim jednim muzičkim bastardom jedan cijeli narod u par generacija dade zavesti, da bude potrošač takvoga kiča, da ga plaća svojim teško zarađenim novcem, to je jedan sociološki fenomen. U Bosni, na Balkanu uopće. Jedan fenomen koji umjesto da kultivira, on u osnovi i zasigurno dekultivira i ljudsku svijest i muzički ukus u toj svijesti. Rezultira višestrukim štetnim posljedicama za cijelo društvo. Sevdalinka, Pepeljuga naše muzičke i kulturne prepoznatljivosti na Balkanu i u Evropi, je tim muzičkim bastardom decenijama destruirana, ugrožena. Prijeti joj opasnost nestajanja. Jedan od njenih muzičkih stubova je zasigurno decenijama bio doajen pjevanja sevdalinke Himzo Polovina.

I. Bitna muzička svojstva sevdalinke i pjevanja Dr. Himze Polovine

1. Da je sevdalinka duša Bosne, mnogi će prihvatiti kao bitnu markaciju mentaliteta Bosanaca, Bošnjaka posebice. Da je Himzo Polovina svojim pjevanjem upravo

duša sevdalinke, također će mnogi prihvatiti kao nespornu činjenicu. Posebno će ovu činjenicu prihvatiti muzičari, poznavatelji i meraklije dobre pjesme. Ove teze i činjenice je međutim puno lakše izreći, s njima se složiti, nego ih seriozno opisati, dokazati. Pretpostavka je naime ovome opisu spajanje niza zasebnih i zajedničkih energetskih vibracija, onih duševnih stanja koja su u isti mah ista, srodna, ali i zasebna. Onih vibracija u našoj svijesti i duši koje producira pjevanje Himze Polovine. Smisao je ovog dijela studije da opiše muzičko-estetske sadržaje umijeća i umjetnosti pjevanja Himze Polovine. Da što detaljnije opiše melodijsko-glasovne osobenosti i vrijednosti po kojima je pjevanje sevdalinki Himze Polovine unikat. I da istovremeno, kroz opis pjevanja Himze Polovine, opiše estetsko-muzičke osobenosti i vrijednosti sevdalinke. Nemoguće je naime zasebno odvojiti ovaj jedinstveni estetsko-muzički sadržaj. Posebice usljed činjenice da je način i kvalitet pjevanja Himze Polovine po mnogim svojim karakteristikama uzor pjevanje sevdalinke. Time autori ovoga projekta ostvaruju dvostruku svrhu: hommage vrhunskom interpertatoru, i istovremeno nude uzor ili idealni model pjevanja za naraštaje koji žele učiti pjevati sevdalinku prema jednom od njenih vrhunskih baštinika.

2. Kao i u mnogih baštinika tradicionalne pjesme bosanske, dar pjevanja u Himze Polovine je porodično naslijeđen: svi u porodici Polovina bili su muzikalni i lijepo pjevali, posebice otac Himze Polovine. Sevdalinku je i Polovina kao i mnogi njeni prethodni baštinici ponio dakle iz svoje kuće, da bi je potom svijetom pronosio. U

analizi pjevanja Himze Polovine bitno je za širu javnost, posebice za muzičare i pjevače, markirati da je ovo pjevanje vrhunska tradicionalno-folklorna umjetnost koja baštini svoj uzor u sevdalinci. Pjevanje i muzičku pratnju u pjesmama Himze Polovine treba vrijednosno i po žanru razdvojiti od tzv. "narodnog šlagera" ili od tzv. "narodne pjesme" koju slušamo ili gledamo posredstvom medija ili koncerata u posljednjih pedesetak godina. Taj "narodni šlager", tzv. "narodna pjesma" po osnovnoj melodijskoj strukturi, po sirovom i primitivnom načinu pjevanja, ne pripada tradicionalno-folklornoj muzici, niti narodnoj muzici kao umjetnosti tona i kao umjetnosti pjesničke riječi. Ti noviji žanrovi tzv. "turbo-folka" zapravo su sirovi i primitivni melodijsko-muzički i pjevno-muzički kič. To što se već decenijama narodu producira u sirovoj muzičkoj formi i primitivnom pjevačkom izvođenju, i nudi se kao "narodna pjesma", nije ni melodijski niti pjevanjem narodno-tradicionalna muzika već zapravo muzički loš (!) bastard, karikatura narodno-tradicionalne muzičke umjetnosti. Vrlo rijetko pjevačka i muzička umjetnost. Neuporediva sa tradicionalnom narodnom muzičkom umjetnošću koju nalazimo u izvođenju Himze Polovine.

Sevdalinka se u melodiji i u načinu pjevanja kontinuirano mijenjala. U ovoj djelomičnoj transformaciji je sevdalinka također kontinuirano zadržavala vlastitu, osnovnu kajdu. Sevdalinka se i danas melijski transformira. Sevdalinku će i naredni naraštaji mijenjati, ali po njenim melijskim i pjevačko-izvedbenim "šavovima", po njenim tonskim rubovima. U svakoj pjevnoj i muzičko instrumentalnoj transformaciji

ostajala je i ostajat će njena melodijska i pjevna suština po kojoj je sevdalinka bila, do danas ostala u muzičkim žanrovima prepoznatljiva. Po načinu sviranja i po načinu pjevanja. Umijeće transformacije sevdalinke danas i ubuduće od strane muzičara i pjevača sevdalinki jest u stvaranju izvjesnoga novuma, uz obavezno očuvanje i njegovanje melodijske i pjevačko-umjetničke suštine sevdalinke. Da se kroz transformaciju ne poremeti njena unutarnja melodijska, i instrumentalna i pjevna struktura. Da sevdalinka bude i ostane – svoja. Upravo po svojoj melodijsko-muzičkoj pratnji i po pjevnoj osobenosti, bila su prepoznatljive sevdalinke Himze Polovine.

3. Muzičko-teorijski je definirana struktura tonaliteta sevdalinke, njen tempo, ritam, tonske ljestvice. (Pogledati literaturu navedenu na kraju ove studije.) Instrumentalno-muzičko izvođenje, posebno glasovno-pjevačko, nije međutim detaljno teorijski niti notalizacijski opisano. Od ove generalne ocjene izdvaja se magistarski rad Azre Pašić o pjevanju gradske pjesme u izvođenju Emine Zečaj. (Pogledati na kraju studije izabranu literaturu o sevdalinci, posebice studije Vlade Miloševića i dva novija magistarska rada koja su obranjena u Muzičkoj akademiji u Sarajevu). Ova činjenica navela je autore ovoga projekta da pored estetsko-muzičkoga i književno-poetičkoga opisa sevdalinke, sačine i muzičko-notalnu unitaciju pjevanja sevdalinki Himze Polovine. Ovaj bitan muzikološki prilog sa unitacijom sačinila je muzikologinja Tamara Beljak Karača. U prednjem sinkretičkom opisu (estetsko-književnom, melodijskom i notalizacijskom) bitno je unaprijed markirati da se u izvođenju sevdalinki Himze Polovine u najvišoj mjeri ostvaruju gotove sve melodijske i izvedbeno-pjevne karakteristike sevdalinke. Ovu tezu dokazujemo u našim analizama. Pri tome dokazujemo da presudnu ulogu ima glas pjevača u izvođenju sevdalinke. Glas izvođača jest najbitniji činitelj, oblikovatelj sevdalinke. Sa bitnom karakteristikom da svako ponovno pjevanje sevdalinke pretpostavlja totalno duhovno i duševno utonuće glasa pjevača u svijet pjesme. Njegovo poistovjećenje sa svijetom pjesme. Sa posljedicom da je svako novo pjevanje sevdalinke u nizu nijansi drugačije od prethodnog.
Za razumijevanje načina pjevanja Himze Polovine, korisno je poslužiti se njegovim riječima. On naime tvrdi da je umom i i osjećanjima morao sazoriti da bi svoj duhovni i duševni potencijal, svu njegovu cjelinu, mogao udjenuti u proživljavanju sevdaha, u pjevnom posredovanju sevdalinke. Da pri novom adaptiranju, u muzičkoj obradi sevdalinke, uz pjevača moraju sudjelovati muzički stručnjaci.
"Mnogi kažu da su naše sevdalinke duge i teško ih je adaptirati za radio program. Mislim da sadašnjim pjesmama koje podražavaju sevdalinke nedostaje intelektaulne zasnovanosti, rade se preko noći, bez konsultiranja sa kvalifikovanijim i iskusnijim kolegama. Možda i ove današnje lijepe sevdalinke koje su nam ostale su samo najljepše od mnogih koje su kroz našu historiju nastajale. Pjesma je u prošlost bila nit koja je spajala ljude, nosila poruke kojima je narodni genij davao edukativan ton, bila je sredstvo komuniciranja. Danas se sevdalinka može vratiti preko TV i radio programa, drugog puta nema. Bez svog novog statusa na televiziji i na radiju ne samo da nema napretka, nego nema garancije za njen opstanak." Iz razgovora Dr. Himze Polovine u listu "Preporod", br. 20, Sarajevo 1971.
Polovina je pored talenta, decenijama učio pjevanje kod poznatih muzičkih pedagoga, najprije u Sarajevu kod kompozitora i muzičara Zvonimira Nevžale, Marija Arkusa, Joze Penave, Ismeta Alaj-

begovića – Šerbe, potom u Beogradu kod prof. Ninković. Pritom je kontinuirano brusio svoje pjevanje do jasnoće i delikatnosti dijamanta i kristala. Do savršene bistrine, jedrine i baršunaste mehkoće. Do magično privlačne sugestivnosti i ganutljivosti. Do onog umijeća pjevanja po kojemu je svaka njegova pjesma imala svoj jedinstven, neponovljiv duševni talas, zanos i treptaj. Onu zvukovno-melodijsku gamu po kojoj je Himzo Polovina ostao u sevdalinci jedinstven: njen najsugestivniji i najsuptilniji izvođač. Upravo su suptilnost i sugestivnost vrhunske kvalitete njegova pjevanja kojima se Polovina ističe. Iz ovih kvaliteta zrači magija njegova glasa koji nas tako lahko osvaja, plijeni, raznježuje. U baršunastoj mehkoći njegova pjevanja treperi i šumi mu duša poput jasike na vjetru. Malo ko od pjevača je uspijevao u svojem glasu tako nježno i zanosno iskazati suštinu sevdaha u čežnji da se ljubi i voli. Kao što je umio Himzo Polovina. Da sevdah iznutra cijelim bićem proosjeća i nama ga vjerno prenese. U našu svijest nenametljivo udjene. Da ljubav kroz dobru pjesmu duboko zajedno proosjećamo.

"Sevdah je za mene sve ono što čovjeka čini (ne)sretnim i tužnim i bolnim i bespomoćnim. I sve ono što ga veže za sredinu i društvo u kome s e kreće i bez svoje volje. Ja sevdah doživljavam sartrovski, a nekada je to bespomoćnost kao kod Čehova ... to je za mene sevdah. Kod današnjeg čovjeka sve je manje i manje sevadlijskih emocija. U trci sa vremenom nema mogućnosti da se prepusti dubljim osjećanjima , a pogotovu da ih ispoljava." (Iz intervjua: listu "Preporod, 20, Sarajevo 1971)

4. U opisu pjevanja sevdalinki Himze Polovine umjesno je povući kratku paralelu sa pjevanjem decenijama popularnog Safeta Isovića (1936-2007). Bez pretenzije preferiranja već razlikovanja. Pjevanje Safeta Isovića je u usporedbi sa pjevanjem Polovine po rasponu glasovnih mogućnosti, posebice po snazi i jačini, iznad pjevanja Polovine. Operski raspon glasa Safeta Isovića u izvođenju sevdalinki ostao je do danas nedosegnut. Jačina i raspon pjevanja jesu najbitniji kvaliteti pjevanja i podloga popularnosti Safeta Isovića. Novokomponirane sevdalinke operske tonske visine, jačine glasa i kolorature nije mogao niti je umio izvesti nijedan pjevač sevdalinki kao Safet Isović. Prisjetimo se nekih od njegovih maestralnih izvođenja u sevdalinkama Kad sretneš Hanku, Stoj mjeseče, Na Bembaši na Babića, bašči, Dok je tvoga đula ... Sve su ove sevdalinke svojim tonskim bogatstvom i melizmom uporedive operskim arijama. I svaka je od njih prožeta karakterističnim osjećanjem melanholosa i vilovitim melijskim zanosom. I onim što je za sevdalinku najbitnije - tonalitetskim bogatstvom. Stoga su mnoge pjesme u izvođenju Safeta Isovića melodijski i pjevački uzor za sevdalinku. To je jedna i bitna strana pjevanja sevdalinke u izvođenju Safeta Isovića. Ako je međutim ona autentična ili klasična sevdalinka - pjesma plemićko-varoškoga muzičkoga porijekla i ukusa, pjesma koja je pjevana u svečarskim zgodama "tako snažno za jednim stolom, da se do susjednoga stola jedva mogla čuti" (formulacija Abdulaha Sidrana), onda je takvu njenu diskretnu melodijsku i pjevnu komornost sam Safet Isović u većini svojih pjesama doveo u pitanje. Ili je znatno odstupio od takve sevdalinke kroz silinu svog preglasnog pjevanja. U svijetu pjevača sevdalinki Himzo Polovina bio je i ostao upravo toj autohtonoj, nježno-intimnoj sevdalinci najbliži svojim načinom pjevanja. Od muških pjevača najbliži toj tzv. djevojačkoj ili haremskoj prvotnoj sevdalinci stvaranoj iza mušebaka i visokih avlija, u baščama i u krilu djevojačkom. Himzo Polovina i sevdalinke sa najvišom notama nije izvodio snagom već mehkošću glasa, ili sotto voce

glasom. Poput Zehre Deović ili Emine Zečaj pjevao je sevdalinke i u najvišim tonovima sa osjećanjem lahkoće u glasu i u pjevanju. Bez traga osjećanja napora u glasu. Takvo osjećanje u slušanju sevdalinke mogu pjevno izraziti doista istinski umjetnici pjevanja sevdalinke.Poslušajte napr. njegove, danas klasične sevdalinke koje Polovina izvodi (slično Emini Zečaj ili Zehri Deović) bez traga napora u glasu: Žute dunje, Eminu, Poljem se vija Hajdar delija, Ali-paša na Hercegovini, Dvore gradi Komadina Mujo, Sarajevo, divno mjesto, U lijepom starom gradu Višegradu... Safet Isović i Himzo Polovina su antipodi u pjevanju sevdalinke: Polovina nije imao ambitus - ni širinu niti visinu glasa Safeta Isovića. Safet Isović opet nije dostigao suptilnost, rafinman, gracilnost i toplinu pjevanja Himze Polovine. Svaki je ustrajao na svojem glasu – Božijem poklonu, kojeg su na svoj način usavršavali i time obogatili bosanski muzički folklor. U tom folkloru je sevdalinka ostala prepoznatljiva kroz ambitus i jakost glasa Safeta Isovića. I kroz baršunastu mehkoću pjevanja Himze Polovine. Zajedno uzevši, poput rubina i smaragda njih oba isijavaju karakterističnu kajdu zanosnog i sjetno-ganutljiva bosanskoga melanholosa.

5. "Nije dovoljno samo korektno otpjevati pjesmu. Ima tu još nešto. Treba prodrijeti u unutrašnje tkivo pjesme. Pjesma ima slojeve kao majdan. A svaka, pa i najlošija pjesma, ima svoju utrobu kao što je imamo vi i ja. Do utrobe treba znati prodrijeti. Treba htjeti prodrijeti. Kad se pozabavite tom "geologijom" ili takvom "anatomijom", pa kad vi uđete u pjesmu, a pjesma uđe u vas, pa kad takvu pjesmu ispustite prema drugima, onda će i drugi shvatiti da to nije tek pjesma radi pjesme, nego i više od toga." (U razgovoru Himze Polovine sa urednikom novina "Preporod", 20, Sarajevo 1971).

Treba se zaustaviti i zamisliti nad saznajnom i osjećajnom dubinom citiranih riječi. Da bi se u njima otkrila tajna u kojoj se "krije" suština dobre pjesme. Izrada melodije, pjesničkoga teksta i njihova interpretacija kroz pjevanje usporedivi su mučnom i sporom odstranjivanju šljake sa rudače, da bi se prosijao, izbrusio dijamant. Prednji citat odaje umjetnika kojemu nije bio talenat dostatan već je cijeloga života svoj duhovno-duševni svijet profinjivao da bi dospio do vrhunskog tumača najintimnijega i najvrednijega sadržaja ljudskoga življenja – do poznavatelja sevdaha i ljubavi. Jedan bitan činitelj i pratitelj u procesu samorafiniranja, duhovno-duševnog profinjavanja Himze Polovine bilo je znanje te tradicije. Drugi, jednako bitan i činitelj i pratitelj toga višedecenijskoga procesa bilo je osjećanje odgovornosti i pijeteta prema muzičkim vrijednostima tradicije. Sa osjećanjem ne samo pjesme eo ipso već sa znanjem sinkretičke tradicionalne muzičke umjetnosti više naraštaja bosanskoga čovjeka.

"Od mene se često tražilo da mijenjam izvorni tekst muslimanske narodne pjesme, posebno ako se radilo o tipično muslimanskim nazivima. Naravno ja na to nikad nisam pristao, jer to mijenjati u našoj pjesmi za mene je nedopustivo, apsurdno. Imam osjećaj da muslimanske feudalne titule iz prošlih vremena mnogima izgledaju više strane od drugih koje također pripadaju ovom području. Izgleda nekome i smetaju. Interesantno, nikom živom ne smeta što se spominje Strahinjić ban, carica Milica, vojvoda Prijezda, barun Trenk, ban Jelačić itd. Ali ako se radi o muslimanskoj tituli, tu se ljudi najednom nakostriješe. Preko radija nema aga i begova u pjesmi, a nikome ne smeta što se izvodi Aleluja ili Ave Marija ... Interesantno, zar ne?" (Intervju Himze Polovine novini "Preporod, br. 20, Sarajevo 1971).

Jedinstvenim svojim nastupom, cijelim svojim bićem Himzo Polovina je u sebi sabrao znanje i osjećanje bosansko-muslimanske tradicije i kulture. Sa posljedicom da je pjesmom mogao sabrati nježno-ranjivu, melanholično-zanosnu dušu bosanskoga čovjeka. Uvjerljivo svojim pjevanjem tumačiti. Onog Bosanca koji je obogaćen fluidom materijalnog i du-

hovno-duševnoga nasljeđa islama. Orijentalno-muslimanskim muzičkim melanholosom i kajdom. Kao u malo kojega pjevača sevdalinki, u Himze Polovine su gotovo sve pjesme evokacija blistave islamsko-osmansko-bosanske prošlosti, ašik-pendžera, visokih avlija, šadrvana, bezistana, hamama, ćuprija, kujundžiluka .... Taj jedinstveni svijet upio je Himzo Polovina u rodnome Mostaru. I cijeloga života njime je beharao. Tom svojom ljubavi nas je ljepotio, radostio.

"I danas se komponiraju pjesme u duhu muslimanskih, ali mene prvenstveno zanimaju stare, izvorne. Razlog ovome je, između ostalog, moje učenje pjevanja kod prof. Ninković u Beogradu. Ona mi je savjetovala da tu pjesmu njegujem, da mi ona leži. I govorila mi je često: Himzo, ništa nemoj pjevati, samo to. I slavu Vam niko potamniti neće. Od tada ja počinjem još studioznije da izučavam i pjevam muslimansku narodnu pjesmu. Za svoj program pored posebne melodike tražio sam i poseban sadržaj.

Međutim, šezdesetih godina počinju se masovno pjevati komponirane "narodne" pjesme. Kompozicije su nicale preko noći. Ja odjednom, pošto nisam imao svog kompozitora, nisam pripadao nijednoj diskografskoj kući, ostao sam da pjevam izvornu pjesmu i uspjeh nije izostao. I dan danas ja to pjevam i uočavam da ta pjesma postaje sve više cijenjena. Jasno, ostao sam po strani tih kretanja u kojima se nalazi većina pjevača. Meni ovako pjevanje čini zadovoljstvo a finansijsku korist od tog pjevanja vidim kao drugorazrednu. Moj odnos prema pjesmi je čisto jedna ljubav, jedan način života." (Iz razgovora sa urednikom lista "Preporod", 20, Sarajevo 1971).

"Bosni nije niko ostavio takav mekam. I toliko duše na tako malo trake." To su riječi Omera Pobrića, kompozitora i muzičara, prijatelja, i životnoga i muzičkoga suputnika Himze Polovine. Ovu eminentnu sraslost sa civilizacijskim i duhovno-duševnim kodom drevne islamske Bosne tumačio je Polovina prirodno i uvjerljivo svojim muslimanskim rafinmanom. Iz njegovih pjesama širio se fluid i dostojanstveno samouvjerenje u vrijednosti muslimanske kulture. Zračila je bosanska muslimanska samoosviještenost kroz muzičku kulturu sevdalinke. Koliko je ta svijest sebe svjesna, moguće je iščitati iz prvih stihova koje bi Himzo Polovina zaustio zapjevati: Pogledaj me, Anadolko, dunjaluka ti, Otvor' vrata od hamama, Jutros prođoh kroz čaršiju, Ima l jada ko kad akšam pada ... Ovi napjevi i pjesmotvori isijavaju duhovnu plemenštinu sevdaha, dostojanstvo islamsko-bosanske prošlosti. Visoku kulturu turskoga zemana u Bosni. Kada pjeva tu kulturu, on njome živi, pa nam se u tim trenucima čini kao da se Himzo Polovina poput Pjera Lotija "napio slatkog otrova Istoka". Pa se ne umije u stvarni svijet vratiti.

6. U pjevanju Himze Polovine, u nježnosti njegova baršun glasa proživljavamo kristalnu pjevno-muzičku umjetninu. Magija je njegova izvođenja u kontinuiranom melodijsko-pjevnom skladu sa temeljnim ili osnovnim motivom, smislom pjesme. Taj smisao ili osnovni motiv Himzo Polovina umije pronaći, u njega se udubiti, nama prenijeti, u nas nenametljivo udjenuti. Polovina je svojim pjevanjem pokazao kako se kreativno treba, umije i može ostvariti odnos između tradicionalnog bosanskoga folklora i njegove savremene interpretacije. On je u sebi imao jasnu umjetničku predstavu o ovom poslu kreativnog posredovanja. Imao je izgrađeno kreativno osjećanje prema sevdalinci. Znao je šta u sevdalinci treba njegovati i kako interpretirati. U svakoj je svojoj sevdalinci ostvarivao osnovni tonalitet u melodiji sevdalinke. Melizme i ukrase dodavao je i ugrađivao u njenu osnovnu kajdu sa mjerom, neusiljeno i prirodno. Iz svake je pjesme koju bi obrađivao odnosno ispjevao, uspijevao je prenijeti nam njenu karakteristiku, osobenost, poantu. Njenu smisaonu i emocionalnu suštinu. I otpjevati je kao organsku cjelinu, sliveno, jedinstveno, u jednom dahu. Unoseći pritom svoj način muzičkoga mišljenja, pečat svoje individualnosti.

Pritom nas je njegovo pjevanje impresioniralo rafiniranom jednostavnošću. Sve njegove pjesme, posebice sevdalinke, ističu se osobnom melodijsko pamučastom mehkoćom glasa i muzike. Nježnošću u kojoj (vjerojatno!) prevladava molska kvinta. Kroz mehkoću glasa u molskoj kvinti ostvarivana je melodijsko-pjevna harmonijska polifonija koja je ostavljala dojam jedinstva tonaliteta, u muzičkoj fakturi čistoga kao suza.

7. Pjevanje Himze Polovine je melodijski izdašnije od brojnih pjevača. Tomu je bitan razlog da se u gotovo svakoj njegovoj pjesmi prepliću, spajaju najmanje dvije, katkada (npr. u pjesmi Voljelo se dvoje mladih, u Emini ili Hasanaginu sevdahu) i po tri osnovne melodije. Kao zapjev, napjev i pripjev. Himzo je Polovina proširio kajde sevdalinki. U ovo proširenje pripada i variranje tempa. Tempo je Polovina u svojim izvedbama usklađivao i mijenjao shodno smislu i osnovnom motivu pjesme. U svojem pjevanju Polovina se prepušta i stvaralačkom instinktu. Iz instinkta izvlačio je Himzo Polovina onaj vitalni sok u kajdi i unosio ga u svoj, potpuno lični, izraz pjevanja. Da time potvrđuje da je kroz sevdalinku oformljen zaseban žanr balkanskoga muzičkoga folklora, ne treba zasebno dokazivati. Kakva je čudesna snaga u sevdalinci, možda ponajbolje svjedoči pjevanje Himze Polovine. Iz njegove svake nove izvedbe zrači uvijek drugačija muzička linija. Sa obiljem muzičkih varijacija u svakom novom pjevanju. To je bitan razlog da sevdalinku valja njegovati. Kroz nju umijeće pjevanja do kulta razvijati. Jer pjevanje uzdiže, kultivira ljudsko biće. Približuje ga Božanskom.

8. Pjevanje Himze Polovine je generalno moguće označiti " rubatom" koji je karakterističan po relativnoj slobodi ukrašavanja osnovne melodije u pjesmi. Rubatom, osobenim načinom pjevanja koje je osjećanjima prožeto. Pritom je glasu ostavljena sloboda ukrašavanja središnje, nosive ili glavne melodije. Glasom rubatom koji svojom bojom, tembrom, sugestivnosti ostaje prepoznatljiv, jedinstven. Nezaboravan glas Himze Polovine. Upravo su u njegovom glasu sabrana vrhunska muzička i duševna svojstva sevdalinke. Zapravo sevdaha, kao suštine pjesme sevdalinke. Opisati sevdah znači opisati složena i rafinirana, uzvišena i najljepša ljudska stanja ljubavi. Movens i smisao našega življenja. Najdelikatniji sastojak naše osobne, intimne kulture. Pjevanje Himze Polovine dočarava nam upravo ta najintimnija stanja čovjeka u sevdahu. Stoga je vrlo zahtjevno opisati,

muzičko-estetski, melodijski i glasovno osmisliti pjevanje Himze Polovine kao muzičara umjetnika. Ta analiza pretpostavlja duhovno-duševno proživljavanje kompleksnog njegovog pjevačkoga repertoara. Svake njegove pjesme ponaosob. Kroz svoje duševno poistovjećenje sa melodijom, glasom pjevača i pjesničkim tekstom.
Leptirasta lahkoća, gracilnost i suptilnost pjevanja Himze Polovine u sevdalinkama koje je on pjevao pretpostavljaju od slušatelja i od gledatelja duhovnu srodnost, srodan duševni rafinman. Iziskuju naše totalno utonuće u melodiju i u glas pjevača. U zajedničku duševnu gamu u koju nas pjevač spontano i sugestivno, toplim i svilenim glasom uranja u svijet svojega i našega sevdaha. U svijest muzičku u kojoj se, iz melodije u melodiju, u neprekidnom krugu spajaju radost sa ganućem, a tuga sa čežnjom i zanosom. Melodijska svijest u kojoj je u čežnju i tuga i radost urasla, a njih oboje spojili se u zanos i ganuće. U tom je spoju suza radosnica prelivena suzom žalosnicom. Malo koji je pjevač kao Himzo Polovina bio u stanju u čovjeku sjediniti ta tako međusobno isključiva, raciju suprotna osjećanja. Možda je upravo zbog toga njegovo pjevanje bilo mehlem duši. Himzo je Polovina iscjeljivao ozljede koje je čovjeku život nanosio. Dospijevao je svojim svilenim glasom do našega duhovnoga i duševno-intimnoga dna.

II. Analiza pjevanja Himze Polovine kroz interpretaciju antologijskih pjesama

II. 1. Himzo Polovina je svojim pjevanjem tragao za

onim što je i njemu i čovjeku uopće najnužnija i trajna potreba: radost, ljubav i ljepota. Ove ćemo iskonske movense osvijetliti kroz kratku poetičko-tekstualnu analizu i kroz opis načina pjevanja antologijskih pjesama Emina, Ima l jada ko kad akšam pada, Dunjaluče, golem ti si. Analiza bi mogla biti model za muzičku i za poetičko-tekstualnu recepciju repertoara sevdalinki Himze Polovine. Vjerujem naime da melodijsko-pjevna i tekstualno-pjesnička analiza navedenih antologijskih pjesama može biti modelom za opis pjevnih osobenosti i glasovnih sposobnosti, uopće umijeća pjevanja sevdalinki Himze Polovine. Hoću da vjerujem da je, pored analize u prethodnom, prvom poglavlju, naredna analiza nekolicine antologijskih pjesama Himze Polovine dostatna da se dokažu melodijske i estetske osobenosti njegova umijeća pjevanja.

Do danas je "Emina" ostala nedosegnuta u vrhunskom umijeću izvođenja Himze Polovine. Upravo je kroz duševnu svijest, tradicionalno muslimansku u tekstu pjesme, i kroz jedinstveni, nježni i topli glas baršun Himze Polovine Emina iz Bosne i sa Balkana iskoračila u evropsku i u svjetsku folklornu baštinu. Himzo Polovina je, kao i pisac teksta pjesme Šantić, osjetio i pjevanjem nam dočarao da je smisao života u zanosu za ljepotom. I u žalu uslijed prolaznosti te ljepote. Te dvije osnovne spoznaje Himzo Polovina svojim pjevačkim umijećem isijava. Tumači ganućem, čežnjom, zanosom. Osjećanje ganuća ljepotom i žala usljed njene prolaznosti Himzo Polovina producira svojim melanholosom u glasu. Tom melanholosu podešena je instrumentalna pratnja sa adekvatnim prvim instrumentom orkestra – klarinetom koji gradi muzičku podlogu melanholosa. U spoju glasa Himze Polovine sa tonovima klarineta isijava fluid u kojem su spojeni radost (pred prizorom ljepotice) sa žalom i tugom usljed prolaznosti ljepote.

Tim melanholosom prožeta je melodija cijele pjesme. Upravo je spoj ganuća, zanosa sa žalom i sa tugom, za pjesmu sevdalinku (ne samo za "Eminu") karakterističan. Bitan je razlog ili motiv ovoga spoja u idealizaciji ljepote. Navedena, razumu suprotstavljena, a srasla osjećanja, su za sevdalinku karakteristična. Svojstvena načinu pjevanja većine ili najboljih sevdalinki Himze Polovine. U proživljavanju "Emine" valja se prepustiti baršunastom glasu Himze Polovine. I melanholosu klarineta koji nas, sjedinjeni, iz jednoga u drugi ushit (za)nose. Kao da plovimo na morskim valovima. Smjenjuju i spajaju u nama ushićenja sa sjetom i žalom.

Melodijski i ritmički "Emina" je (uz "Žute dunje" i opet Šanticev "Hasanagin sevdah") najbogatija sevdalinka Himze Polovine. Vjerojatno jedna od pjevno i instrumentalno najbogatijih sevdalinki uopće. U njoj se prepliću tri osnovne melodije kroz zapjev, upjev i pripjev. Početna se melodija prekida, unosi druga. Potom se vraća na prvu. Ova se opet razrađuje varirajući, pa se prelazi u drugu. Također se tempo i ritam mijenja. Oba se harmoniziraju, podešavaju smislu osnovnoga motiva pjesme: divljenju ljepoti i žalu za njenom prolaznošću. Melodijski "Emina" počinje onako kako i završava: melanholosom u ekspoziciji, istim melanholosom u finalu. Taj je melanholos melodijski kontrapunkt navedenoj dinamici – trostrukoj osnovnoj melodiji. Tim je odnosom, ritmom i trostrukom melodijom, pjevnom i instrumentalnom, ostvarena rafinirana muzička umjetnost. Kristalno čista, jedinstvena cjelina. Riječ je o totalnom muzičkom sazvučju – zakonitosti tonaliteta. O umjetnosti zvuka kroz koju izrasta ili "progovara" muzička misaonost – najmoćnije sredstvo koje producira emocije.

Cijela pjesma, njena ideja i smisao počivaju na paradoksu da ljepota djevojačka nije opisana, a da je u isti mah ljepota Emine tako snažno i svugdje prisutna, da je sav svijet ispunila, svu svijest osvijestila, premrežila. Da se od te ljepote posmatraču đevojke cijeli svijet okrenuo, svijest se zamutila: "A meni se krenu bururet u glavi!" To je jedini stih u pjesmi o magijskoj snazi Eminine ljepote. Pjesnik Šantić prešutio je vanjski izgled Emine. Tomu je razlog Šantićevo poštovanje muslimanske tradicije: riječ je

o realnoj zbilji u kojoj je otkrivanje fizičke ljepote đevojke bilo zazorno, pokuđeno. Drugi i dublji je razlog u smislu i ideji pjesme – divljenju i divinizaciji ljepote. Tek jednim stihom je diskretno naviještena vanjština Emine: "Po bašči se šeće, a plećima kreće..." Pred pojavom Emininom pjesnik je zastao i zašutio. Kao zaliven. Pred ljepotom valja ušutjeti! Upravo u šutnji isklijava slutnja. Iz slutnje movens čežnje. Čar i magija ljepote u pjesmi je i uslijed trenutačnosti, momentalnosti. I u nemogućnosti da se ljepota ima, posjeduje. Riječ je dakle u sugestivnoj snazi stiha. A sugestija i slutnja bile su oduvijek, do danas ostali nukleusom dobre poezije. Tekst pjesme i pjevanje Himze Polovine završavaju dubokim osjećanjem žala nad prolaznošću ljepote. Sa njenom sublimacijom sažetom u mirisu zumbul – pletenica, Emine ljepotice, stanuje njena duša. Duša Emine ostala je da u zumbulu živi!

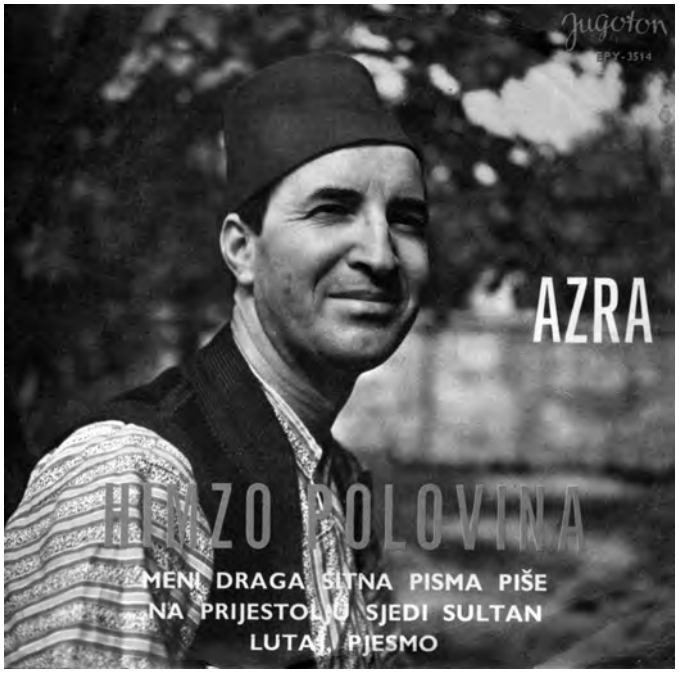
II. 2. "Ima l' jada ko kad akšam pada" jedan je poetsko-tekstualni i pjevni raritet uslijed činjenice da svaki stih pjesme sabire i sažima jedinstveno, organski cjelovito osnovno osjećanje sevdalinke – beskrajnu žudnju za ljubavlju. I da se ova žudnja ostvaruje u jedinstvenom, za sevdalinku autohtonu prostoru, u mahali sa šedrvanom, sa završnim stihom pjesme - iza mušebaka:
Ima l' jada ko kad akšam pada,
kad mahale fenjere zapale,
kad saz bije u pozne jacije,
kad tanani dršću šadrvani?

Aman, jada kad akšam ovlada,
u minute kad bulbuli šute,
kad bol sanja kraj đulova granja,
a dert guši i suze osuši!

Usne male kad šapću iz tame:
"Slatko gondže, da l još misliš na me?"
Draga dragog doziva bez daha:
"Aman, luče, mrijem od sevdaha!"

Sva je pjesma jedan beskrajni uzdah za sevdahom – mikrokosmosom u makrokosmosu. Poetskim ugođajem caruje prividni meditativni mir, sa tišinom u akšam. Sa mizanscenom tek užeglih fenjera u šeher sokacima, uz romor kapljica šadrvana, melodikom saza, usnulim bulbulima u bašči. Ova nam sevdalinka ostaje u trajnom pamćenju kroz maestralno i sugestivno izvođenje Himze Polovine. Kroz pjevanje koje smisao žudnje produbljuje i kultivira. Sa poantom da je smisao sevdaha upravo u trajnoj žudnji. Smisao je pjesme u cjelini i njenu poantu moguće proživjeti kao ustrajan proces kultiviranja sevdaha: "Aman, luče, mrijem od sevdaha!" Također i kao ekstatično-bolnu žudnju koja graniči sa samomučenjem. Smisao je i motivacija većine sevdalinki u kultiviranju ljubavi. I pjesma "Ima l jada" po mojem senzibilitetu i po višestrukom njenom smisleno-emocionalnom doživljaju pripada u naprijed navedenu prvu kategoriju recepcije - kultiviranja sevdaha!
Zbog potencijalne ekstatično-bolne recepcije pjesme "Ima l' jada ko kad akšam pada", ovdje ću pjesmu motivski usporediti sevdalinkama "derta i karasevdaha". Sa bitnom hipotezom (koju naprijed argumentiram) da je u sevdalinkama "derta i karasevdaha" riječ o jednom osjećajno-psihološki kompleksnom motivu u kojem je žudnja kroz patnju u bol prerasla, do samomučenja i mazohizma dospjela. Problem, recepcijsko-estetski u sevdalinkama derta i karasevdaha, smješten je u činjenici da su eminentni folkloristi, etnomuzikolozi i književni estetičari ovaj jedan (!) tip sevdalinke poistovjetili, gotovo izjednačili sa sevdalinkom uopće. Ovo je jednačenje međutim neodrživo ako uzmemo za temeljni folklorno-muzički i književno-estetski kriterijum pjesnički motiv (koji vrijedi za lirsku pjesmu uopće) i primijenimo ga u tipologiji sevdalinke. Jasno je pritom naime da postoji onoliko tipova sevdalinki koliko ima psiho- estetskih, psiho-etičkih i psiho-erotskih (senzualnih) nijansi sevdaha i ljubavi.
Tekst pjesme, melodija i pjevanje pjesme "Ima l' jada ko kad akšam pada" u izvođenju Himze Polo-

vine "Ima l jada" jesu motivski i recepcijski srodni tipu sevdalinki derta. Ili su sami dert i karasevdah. I tekst i melodija i njen izvođač produciraju beskrajnu žudnju sevdisanih. Žudnju u koju je sav vanjski svijet utonuo, nestao. U kojoj mjeri ta žudnja jest kultiviranje i idealizacija sevdaha? U kojoj je mjeri žudnja istovremeno i bolna patnja? Obje su mogućnosti posljedica osobne recepcije, iskušenja i sadržaja razumijevanja ljubavi. Pritom je sigurno da su žudnja, patnja i bol neminovni, da se podrazumijevaju u kultiviranju ljubavi. Riječ je dakle o jednom zasebnom tipu sevdalinke kojeg je moguće i recipirati i razumjeti kao hiperbolizaciju žudnje koja u moguću patnju, u samomučenje prelazi. Riječ je o osjećajnom žarištu između usijanog beznađa, i stvarnog ili potencijalnog samomučenja. Ovđe je bitno markirati da je svako uživanje muzike u pravilu spojeno sa proživljavanjem trenutaka sjete, ganuća, žudnje ili tuge. S druge strane mnoge pjesme ne bismo imali, sevdalinku posebice, da tradicija muslimanska nije bila preprekom neposrednog fizičkog kontakta sevdisanih. Upravo je njihova fizička distanca producirala suptilna stanja čežnje, onih finih stanja sjete i umilnosti kroz koja je tinjala tiha vatra sevdaha. U toj vatri tinjala je i plamsala, rasplamsala se sevdalinka.
Sigurno je žudnja za sevdahom najdublje i iskonsko žarište pjesme sevdalinke. To plemenito osjećanje opet može prerasti u bolno beznađe, posebice ako je sevdah neuzvraćen. Nije međutim ni motivski ni estetski utemeljeno ovaj jedan tip sevdalinke derta ili teškoga sevdaha držati klasičnim, ni tipičnim niti karakterističnim za sevdalinku. Jer sevdalinka je pjesma o ljubavi u svim njenim nijansama. I sevdalinku derta, u kojoj se gorko guta tiha patnja, svako na svoj način proživljava: rafinirani duh smireno, zatomno, krijući, a sirovi strasno - glasno. U navedenoj pjesmi, za njenu kompletnu recepciju, bitno je navesti činjenicu da nijednim stihom nije navedeno da sevdah nije uzvraćen. To je argument da je realnija recepcija pjesme u kultiviranju sevdaha nego u njegovu prerastanju u stradanje i u bolnu patnju. Nakon uvida u vrlo bogat, rafinirani, iznijansirani svijet ljubavnih motiva u pjesmi sevdalinci uopće, zaključujem da se sa tipom sevdalinki derta i teškoga sevdaha u folklornom proučavanju i u općenarodnom poimanju sevdalinke pretjeravalo. To jest jedan zaseban tip, ali nikako nije prevladavajući. Niti je karakterističan za ovu pjesmu.
Budući da se u opisivanju sevdalinki također pretjeravalo sa njenim (in)diskretnim erotskim ili senzualno-putenim motivima, također, ovdje je korisno markirati da je riječ o jednom tipu sevdalinke koji



nije ni izrazit niti tako čest, kako se to u nekim studijama folklorista, etnomuzikologa ili običnoga svijeta mislilo. Bio sam i sam zaveden takvim mišljenjima u mojoj hronološki prvoj objavljenoj studiji o sevdalinci u časopisu Most 90, I, 1995. Kasnije je ova studija objavljena u knjizi "Trajna tradicija," 2000. U studiji sam naime pogrešno recipirao navodno prisustvo erosa u sevdalinci "Ima l' jada." Trebala mi je višedecenijska distanca, da bih spoznao da u pjesmi erosa zapravo uopće nema. Nema ga naprosto stoga jer bi eros bio alogičan jedinstvenom (!) smislu i motivu pjesme u kultiviranju sevdaha. Eros i putenost bi destruirali smisaono jedinstvo pjesme. Njen cjeloviti fluid u kojem nastaje i kultivira se žudnja kao istinska ljubav. I istovremeno kao idealna ljubav. Navedenoj pjesmi, po pretežitom osjećanju derta kao leitmotiva, uporediva je pjesma "Razli mjesec po Igmanu zrake, sevdah preli šefteli sokake... "Himze Polovine koju izvodi uz saz.

II. 3. "Dunjaluče, golem ti si" jedan je melodijsko-komorni medaljon koji u izvođenju Himze Polovine produbljuje smisao i vrijednosti poznate balade "Braća Morić" u suosjećanju tragike sa nepravedno nasmrt osuđenom, potom pogubljenom braćom. U središtu je pjesničko-tekstualnoga motiva ovoga medaljona od svega dvanaest stihova (torza iz popularne balade) labuđi pjev nasmrt osuđenog Ibrahimage Morića koji uz saz sa sjetom evocira, sa tugom se rastaje od vedroga momkovanja u mahalama šeher Sarajeva. Pjesmom uz saz oprašta se od ljepota svoje mladosti, od života:

Dunjaluče, golem ti si,
Sarajevo seir ti si.
Baščaršijo, gani ti si.
A Vratniče, gazi ti si.
Oj Bistriče, strmen ti si.
Ćemalušo, duga ti si.
Latinluče, ravan ti si.
Bezistane, mračan ti si.
Tašlihanu, širok ti si.
Lijepa Maro, lijepa ti si.
Dosta si me napojila
Od dušmana zaklonila.

Ganuće i suosjećanje sa tragikom nasmrt osuđenim dočarano je toplim, ganutljivim i sugestivnom izvođenjem Himze Polovine i njegova pratitelja na sazu Selima Salihovića. Ovaj je duet produbio smisao teksta. Imamo naime dojam kao da je riječ o jednom cjelovitom jedinstvenom djelu i pjesmi, a ne o torzu, isječku iz balade u kojoj imamo prosječno (tj. varijantno!) oko stotinu pedeset stihova. Riječ je naime o muzičkoj kompoziciji u kojoj su melodijski, instrumentalno i pjevno, sastavljeni svi elementi dobre sevdalinke. Oni su građeni prema motivu i smislu balade u produciranju dubokog ganuća i samilosti. Ritam, tempo i harmonija su melodijski, instrumentalno i pjevno, spojeni u jedinstvenu cjelinu. Građeni na kajdi suosjećanja u kojem jednako sudjeluju tekst, pjevač i njegov pratitelj sazlija. Riječ je o jednoj polifoniji u kojoj su u jedinstvenu smisaonomuzičku cjelinu spojeni ideja teksta, sa ritmom, tempom i harmonijom pjevanja i instrumentalne pratnje sazom.

II. 4. Tematika i motivi pjesama koje je Polovina pjevao svakako su osobeni u činjenici da je većina tekstova arhaičnoga sadržaja, drevne kulture. Da svojim smislom, sižeom ili poantom ove pjesme oživljuju svijet i život osmanskoga vakta. Te pjesme čine zasebnu i relativno cjelovitu grupu. U drugu grupu pjevanih pjesama Himze Polovine spadaju pjesme arhetipsko-mitske podloge u koju su urasli slojevi slavensko-bosanske ili bosansko-muslimanske duhovnosti. U pjesmama ove druge grupe smisao ili poante pjesme su često skriveni, zagonetni. Smisao ili osnovni motiv pjesme tek se naslućuju. Ove raritetne pjesme u usmenoj tradiciji uopće, sa također raritetnim motivima, dokazuju da je Himzo Polovina imao afinitet spram umjetnosti riječi. Da je njihovo višeslojno značenje htio melodijom i pjevanjem sebi i nama razotkriti. Ove teze argumentiram kratkim komentarom dviju pjesama iz navedene dvije grupe pjesničkih motiva. Kratkim komentarom pjesme "Široka kita raskita" potom pjesme "Istom legoh, san me hvata."

Široka kita rakita,
široko polje prikrila.
jednog mi kraja ne skrila.
Otud mi idu svatovi,
svatovi Šemsi-begovi.
Šemsi-beg pusti sokola,
da vidi gdje će panuti.
Izvi se soko visoko,
i klonu mladi na grudi.
Gledala mlada sokola,
iz oka suza kanula:
"Sokole, pitom sokole,
puče mi srce na dvoje!
Dosad sam majku dvorila,
a sada pitom sokola,
od sada tebe sokola!"

Ovaj raritetni pjesnički motiv traži logično objašnjenje. Fenomen je ovoga objašnjenja da ono može biti jednako vrijedno, validno i kroz racionalnu i kroz iracionalnu spoznaju i recepciju. Siže i motiv pjesme ostvareni su kao živa, vrlo uvjerljiva slika. Dramatična i (i)realna! Usporediva projekciji filma na platnu: od totala – livade kojom jezde kićeni svatovi Šemsi-bega, pa do neočekivanog dramatičnoga detalja u krilatu sokolu koji nenadano slijeće i "klonu

mladi na grudi." To je jedan od najsublimnijih stihova usmene južnoslavenske lirike! Sa beskrajnom dubinom asocijacija. Ispunjen nježnošću i dubokim ganućem. Umjesto očekivana šoka ili pokazanog straha, nevjesta ispušta tek jednu suzu! Otkud, kako i zašto? Je li to znak arhetipske veze između tek isprošene djevojke i sokola? Sokola kao simbola slobode koja je udajom djevojci uskraćena. Ostaje zagonetna slutnja koju svako od nas valja domisliti. Himzo Polovina je imao i dara i sklonosti da pobudi i produbi u nama ova osujećenja. Da sami odgonetamo arhetip i simboliku u sižeu sevdalinke.
Pjesma "Istom legoh, san me hvata" (ispod čijeg autografa stoji rukopisano "zabilježio i sačuvao Himzo Polovina") još je čudesnijega sižea. Magija pjesme nije u našoj slutnji, osujećenju, već u jedinstvenoj auri pjesme. U auri između jave i sna koji su srasli, i u kojima ne prepoznajemo gdje je granica između sna i jave. Riječ je o gami jednoga lucidnoga trenutka. Potom u jednoj sasvim jedinstvenoj slici zlatne kabanice, i sunca i mjeseca koji obasjavaju devet đevojaka i jednoga mladenca. Riječ je o arhetipu, arhajskom motivu ili nagovještaju ženidbe mladića sa suncem ili mjesecom:

Istom legoh, san me hvata, dragi mi na vrata:
"Ustaj, draga, ustaj draga, otvori mi vrata.
pokise mi kabanica, sva od suhog zlata!
Što pokriva, moja draga, devet đevojaka,
i deseto, moja draga, mlado, neženjeno.
Sve deset ih, moja draga, sunce ogrijalo,
i deseto, moja draga, mjesec obasjao.!"

Smisao arhetipsko-mitskoga i islamsko-slavenskoga motivskoga spoja ostaje da sami odgonetamo. Spoj mitskih, slavenskih i islamsko-bosanskih motiva nalazimo također i u pjesmama koje je pjevao Himzo Polovina: Alija se do jezera krade, Poljem se vija Hajdar delija, Pošetala Hana Pehlivana, Sitan kamen do kamena ...

II 5. Iz ukupnog repertoara Himze Polovine od 113 pjesama snimljenih za Arhiv Radio Sarajeva, po našoj mjeri muzičkoga osjećanja i znanja markiramo slijedeće trajno vrijedne sevdalinke: Voljelo se dvoje mladih (Žute dunje), Emina, Hasanagin sevdah, Azra, Ima l jada ko kad akšam pada, Karamfile cvijeće moje, Tamburalo momče uz tamburu, Čudna jada od Mostara grada, Dvore gradi Komadina Mujo, Sarajevo, divno mjesto...
Na kraju ovoga opisa donosimo Popis sevdalinki koje se u izvođenju Himze Polovine izdvajaju vrhunskim pjevanjem i instrumentalno-muzičkom pratnjom. Onim pjevanjem koje je za sevdalinku klasično, sa širokim i zanosnim ambitusom u glasu pjevača, sa umjerenim melizmima. Istovremeno sa osjećanjem lahkoće i mirnoće u glasu pjevača. Sa prekomjernom sekundom i intervalom od najnižeg do najvišeg tona. Iz repertoara od 113 snimljenih pjesama (pored naprijed izdvojenih!) ocjenjujemo da se pjevnim i melodijskim kvalitetom mogu smatrati slijedeće sevdalinke u umjetničkoj interpertaciji Himze Polovine kao klasične sevdalinke. Navodimo ove klasične sevdalinke po njihovim početnim stihovima abecednim redom: Akšam geldi, Ali-paša na Hercegovini, Alija se do jezera krade, Đaurko mila, Lov lovio Muharem-beg, Moj dilbere kud se šećeš, Na prijestolju sjedi sultan, Otkako je Banjaluka postala, Pogledaj me, Anadolko, Poljem se vija Hajdar delija, Prošetala Hana Pehlivana, Sa Igmana pogledat je lijepo, Sarajevo, divno mjesto, Što li mi se Radobolja muti, Trepetljika trepetala.
Među navedenim biserima možda je u umjetničkoj interpertaciji Himze Polovine, muzički pjevno i instrumentalno, najsjajnija balada Voljelo se dvoje mladih i sevdalinka Emina. Sa njihovom korisnom muzičkom paralelom, pjevanjem bosanske sevdalinke u izvođenju Himze Polovine, sa pjevanjem sandžačko-crnogorske sevdalinke u izvođenju Ksenije Cicvarić. I srbijansko-vranjanske sevdalinke u izvođenju Staniše Stošića. Vjerujem naime da su njih troje (uz Eminu Zečaj, Zehru Deović i Safeta Isovića) bili umjetnički vrh sevdalinke na Balkanu između šezdesetih i osamdesetih.

III. Opća ocjena literature o sevdalinci i muzički opis sevdalinke

Sažetak izabrane literature o sevdalinci opravdano je ovdje ponoviti konstantacijom Vlade Miloševića da se o sevdalinci razmjerno mnogo pisalo, a malo kazalo. (Opširnije u: Vlado Milošević, Sevdalinka. Knjiga 5. Banjaluka 1964, 2) Ova je generalna ocjena i danas aktualna, u velikoj mjeri ispravna. I pored činjenice da su o sevdalinci objavljene brojne studije poslije studije Vlade Miloševića. (Pogledati izabranu literaturu o sevdalinci na kraju ovoga poglavlja). Nedostatak većine tih studija jest u činjenici da se u njima, u žanr sevdalinke slili, muzički i žanrovsko-tekstualno pomiješali različiti i tradicionalno-pjevni i usmeno-tradicionalni lirski, folklorno-muzički žanrovi, kao što su tzv. novokomponirane narodne pjesme, romanse, čak i balade, potom varoško pjevanje i ravna pjesma. Sve je to sa sevdalinkom pomiješano, često poistovjećeno! Ova generalna ocjena vrijedi i za studiju Vlade Miloševića "Sevdalinka" koju u ovom poglavlju rezimiramo i dokazujemo našu tezu.

Rijetke su studije koje su zasebno, muzičko-teorijski, pjevno i tekstualno obradile i opširno razlučile, melodijski i notalno, potom pjevno, zatim poezijski-tekstualno – tiploški sevdalinku kao zaseban žanr tradicionalne umjetnosti narodnoga pjevanja, i kao usmenu pjesničku tvorevinu. Razlog rijetkosti takvih kompleksnih studija je u njihovoj interdisciplinarnosti koju zahtijeva umjetnički sinkretizam sevdalinke. Pretpostavljam da je jedan od rijetkih izuzetaka od ove generalne ocjene magistarska teza Azre Pašić: "Muzičke stilske odlike pjevanja gradskih pjesama u interpretaciji Emine Zečaj." Muzička akademija u Sarajevu 1994.

Na temelju proučavanja objavljenih studija moguće je, ukratko, sevdalinku definirati na slijedeći način. Sevdalinka je melodijski i pjevno zasebni žanr tradicionalne narodne pjesme o ljubavi ili sevdahu. Sa autohtonim pjesničkim tekstom usmeno-tradicionalnoga postanja koji je višesmislenog sadržaja, rafinirane osjećajnosti i stilsko-jezičkih vrijednosti. Sevdalinku karakteriše zasebni, njoj svojstveni način pjevanja i glas pjevača širokog ambitusa u kojem se spajaju zanos i melanholos. Autentična sevdalinka izvodi se uz instrumentalnu pratnju saza, imitatora glasa pjevača, odnosno pratitelja pjevanja kojim se u melodiji emocionalno najbliže ostvaruje tonska harmonija i polifonija pjevača i muzičke pratnje.

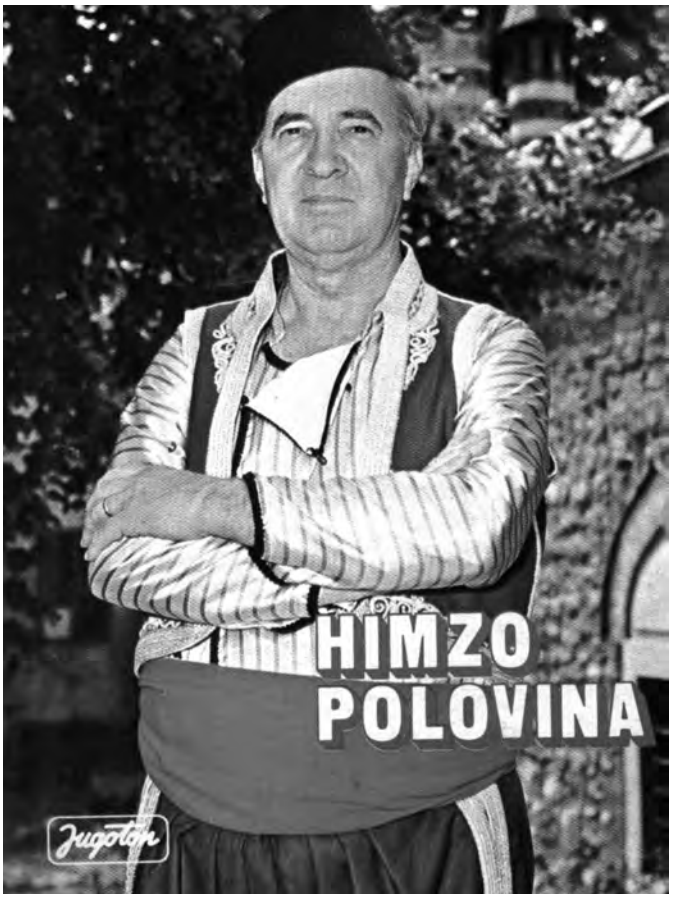
Kakogod teoretičari muzike, etnomuzikolozi ili meraklije sevdalinke notalno opisali ili racionalno-osjećajno

izrazili svoj doživljaj sevdalinke, pritom kod svih njih ostaje glavno obilježje u kojem su svi složni: sevdalinka mora biti maestralnim glasom otpjevana. Zanosno, nježno, sugestivno, proživljeno. S dubokim iskrenim osjećanjima! Što znače ovi opći ili pojedinačni zahtjevi, posebno za muzičare i pjevače moguće je naći niz odgovora, notalnih analiza i praktičnih opisa u ovoj studiji i u njoj priloženoj literaturi. Posebice u pet monografija etnomuzikologa Vlade Miloševića. (Pogledati izabranu literaturu na kraju studije) "Kako treba pratiti prave narodne pjesme, to treba naučiti kod sazlija." (U navedenoj studiji "Sevdalinka", strana 20). Riječ je o umijeću solo pjevanja sevdalinke koje je suština melodije i muzičke umjetnosti sevdalinke. O glasu širokog ambitusa u izvođenju osnovne melodije. Istovremeno rafiniranog izbora, umetanja i variranja melizama u osnovnu melodiju.

Tekstovi sevdalinki su usmenoga postanja i tradiranja. Njihovu recepciju neophodno je tumačiti u njihovoj smislenoj i osjećajnoj podlozi u bosansko-muslimanskoj tradicionalnoj kulturi. Recepcija sevdalinki u muzičara, u pjevača, i u slušatelja pretpostavlja njeno poimanje i razumijevanje kao spoja muzičko-tonske umjetnosti sa umjetnosti usmeno-narodne riječi. Na temelju proučavanja literature o načinu pjevanja sevdalinke, moguće je ovo pjevanje okarakterisati na slijedeći način. Pjevanje sevdalinke teče mirnim, širokim i laganim glasom. Sa dužinom i mirnoćom izraza koja je ovisna od kapaciteta pluća pjevača: pjevanje treba uskladiti sa ritmom disanja. Ritam pjevanja je također ovisan od emocionalnoga doživljaja pjesničkoga teksta u pjevača. I od proživljavanja melodije u pjevaču. Usljed uvijek emocionalno drugačijeg doživljaja teksta, makar za nijansu drugačijeg, i drugačijeg proživljavanja melodije u pjevača, pjevač u izvođenju sevdalinke uvijek nanovo, drugačije, sevdalinku izvodi. Pri tome je svaka instrumentalna pratnja obavezno podređena (nikako nadređena ili glasnija) najsavršenijem instrumentu ili duši sevdalinke – ljudskom glasu!

Unatoč nepostojanja čvrstoga melodijskoga obrasca u pjevanju i u pratnji pjevanja, sevdalinka je izgradila svoju melodiju pjevanja i instrumentalnu pratnju koji obavezuju svakog njenog baštinika, pjevača i muzičara da te obje kajde slijedi. Da ne skrene sa osnovne ili glavne melodije bilo pretjeravanjem melizmima ili nedopustivim uprošćavanjem osnovne melodije odnosno melizama. Da ne pretjeruje preglasnim pjevanjem ili preglasnom muzičkom pratnjom. Ili naglim promjenama ritma, dinamike ili tonaliteta. Tim naglim promjenama (npr. na Festivalima sevdalinke koje je poslije rata organizirao Omer Pobrić) također se odstupa od autentične sevdalinke, pjesme koja mirno i široko teče,

zajedno sa svojim umjerenim melizmima, ornamentima ili ukrasima osnovne melodije.
Iz literature i prednjih opisa moguće je sevdalinku ukratko opisati u slijedećim karakteristikama:
- zaseban žanr tradicionalno-narodne muzičke umjetnosti sa načinom pjevanja koji je uosobljen kroz prepoznatljiv širok, bujan, zanosan, ali i smiren i kontroliran ambitus,
- ambitus koji se uvijek primjenjuje u izvođenju osnovne melodije pjevanja, uz neophodnu primjenu ukrasa, njihovom umjerenom udijevanju u osnovnu melodiju širokog raspona,
- melodijom i tonalitetom sevdalinka je zahtjevna i "teška" pjesma kako za pjevača, tako i za muzičku pratnju; od njih se traži muzička i pjevno-glasovna perfekcija, harmonija i polifonija sa savladanom, usklađenom tehnikom pjevanja i muzičko-instrumentalnog praćenja pjevanja, sa usklađenom tehnikom disanja pjevača i tehnike njegova pjevanja i melodijskog harmoniziranja
- osnovna je melodija sevdalinke nastala u bosanskom varoško-gradskom tradicionalnom pjevanju i muziciranju: u njih su udjenuti, s njima harmonizirani melizmi (ornamenti, rolade) orijentalno-muslimanskoga muzičkoga porijekla i izvora
- u sevdalinci se zrcali duhovna svijest, duševnost, mentalitet i bitni sadržaji bosanske (muzičke) kulture na Balkanu, posebice u BiH
- tekstovi autohtonih sevdalinki su usmenoga postanja, rasprostiranja i širenja, sa višesmislenom recepcijom i sa rafiniranom osjećajnošću
- motivi tekstova u sevdalinkama su širokog spektra u kojem je ljubav epicentar ili srž najintimnije i najkompleksnije potrebe čovjeka i većine pjesama koje zovemo sevdalinkama
- u ljubavne motive sevdalinki često su utkani brojni segmenti iz stvarnosti, iz daljnje i iz bliže prošlosti južnoslavenskih muslimana, njihovog stvarnoga života u osmansko i u austro-ugarsko doba, sa stvarnim ličnostima koje su opjevane, i čiji je sevdah moguće iz sačuvanih povijesnih vrela dokazati
U novije vrijeme, posebice nakon pojave radija (oko 1930) i televizije (masovnije od šezdesetih na Balkanu) uz višestoljetno opstojanje i pjevanje tradicionalno-klasičnih sevdalinki sa tekstovima iz usmene tradicije, notalno se komponiraju, i na zvučnim i video snimcima prezentiraju i prenose pjesme i tekstovi autora koji nastoje imitirati klasične sevdalinke. Riječ je o tzv. "novokomponiranim sevdalinkama" koje i imitiraju i rekreiraju tradicionalnu sevdalinku. U toj melodijsko pjevnoj i notalnoj imitaciji ili rekreaciji valja istaći



imena kompozitora i muzičara u Bosni i Hercegovini koji su u brojnim svojim kreacijama ostali približno vjerni autohtonim sevdalinkama. To su: Jozo Penava, Nikola Škrba, Ismet Alajbegović Šerbo, Rade Jovanović, Husein Kurtagić... Također su brojni pjevači umjetnici koji su svojim umijećem pjevanja uščuvali i proširili melodijsko polje sevdalinke i prenijeli ga kroz svoje umijeće pjevanja savremenoj generaciji. To su: Emina Zečaj, Zehra Deović, Zaim Imamović, Himzo Polovina, Safet Isović, Zekerijah Đezić, Nedžad Salković, Salem Trebo, Bajro Redžić, Hanka Paldum, Edin Pandur ...U melodijsko-pjevnom očuvanju i u baštinjenju autohtone sevdalinke zasigurno su od navedenih i nenavedenih kompozitora, muzičara i pjevača još zaslužniji za očuvanje sevdalinke u njenom autentičnoj kajdi i pjevanju brojne sazlije.

Izabrana teorijsko-muzička i književno-povijesna literatura o sevdalinci, sa popisom hronološki najranijih podataka o gramofonskim i zvučnim snimkama sevdalinki:

- Milošević Vlado: Sevdalinka. Muzej Bosanske krajine Banjaluka 1964, Knjiga 5. Isti: Bosanske narodne pjesme. Knjiga I, II, II, IV. Banjaluka 1954-1964; Isti: Ravna pjesma. Banjaluka 1984; Vlado

Milošević: jedan vijek. (Prir. R. Risojević). Banjaluka 2001. Kenjalović Milorad: Vlado Milošević etnomuzikolog. Banjaluka 2002. (sa CD-om i fonografima sevdalinki pjevanih od banjalučkih najboljih izvornih izvođača Edine Smajić, Raseme Katane, Hakije Karabegovića ...)
- Kuba Ludvig:Narodne pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine. Sarajevo 1984. (Biblioteka "Kulturno nasljeđe").
- Kučukalić Zijo: The Development of Musical Culture in Bosnia and Hercegovina. Sarajevo 1967.
- Kuhač Franjo: Južnoslavenske narodne popievke. Knj. I-IV. Zagreb 1878-1941. Ders: Das türkische Element in der Volksmusik der Kroaten, Serben und Bulagren. Wien 1899.
- Bartok Bela, Lord B. Albert: Serbo-Croatian Folksong: Texts and Transcriptions
Seventy Five Songs from M. Pary Collection ... Harvard 1951; Ders.: Yugoslav Folk Music. Vols. I-IV. New York 1978.
- Marijić Branimir: Pentatonika u bosanskohercegovačkoj pučkoj muzici. Zagreb 1938.
- Pennanen Risto Pekka: Zaboravljeni kovčeg sa blagom: Prvi gramofonski snimci svih vremena u Sarajevu, maj – juni 1907. U: III Međunarodni simpozij "Muzika u društvu", Sarajevo 24-26. oktobar 2002. Sarajevo 2003. Ders.: Rane sarajevske svirke snimatelja – snimateljska ekspedicija u Bosni 1908. godine.U časopisu: Musika (Music), VII, br. 2, juli- decembar Sarajevo 2003, 59-68.
- Rihtman Cvjetko: Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. Sarajevo 1974.
- Prilozi proučavanju muzičke kulture baštine u Bosni i Hercegovini. Zbornik sažetaka. Sarajevo 1994.
- Mokranjac St. Stevan: Zapisi narodnih melodija. Posebna izdanja. Knj. 13. Muzikološki institut Beograd 1966.
- Petrović Ankica:Correlation between the Musical Content of Jewish Sephardic Songs and Traditional Muslim lyrics sevdalinka in Bosnia. In: World Congres of Jewish Sephardic Songs . Jerusalem 1990, 165-171. Ders: Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Hercegovina. In: Asian Music, XXI (1988), 128-147.
- Zubović Alma: Muzika Bošnjaka u Bosni i Hercegovini u doba turske uprave. Muzička akademija Sarajevo Sarajevo 1999. (magistarski rad)
- Trako Šukrija: Saz u Bosni. Institut sevdaha Visoko. Fondacija Omera Pobrića. 2003.
- Pašić Azra: Muzičko-stilske odlike pjevanja muslimanskih gradskih pjesama Bosne i Hercegovine u interpertaciji Emine Zečaj. Muzička akademija u Sarajevu. Sarajevo 1990. (diplomski rad)
- Karača Tamara: Sevdalinka: melopoetski oblik bosanskohercegovačke gradske sredine. Muzička akdemija u Sarajevu, Sarajevo 20002. (magistarski rad)
- Tahirbegović Farah (ur.): Emina Zečaj – Mehmed Gribajčević: Sevdalinke, Sarajevo 1989. Isti: Pjesme moga srca. Stotinu najljepših pjesama Zaima Imamovića. Sarajevo 2004.
- Pobrić Omer: Miruh Bosne. (125 sevdalinki sa notnim i audio zapisima). Visoko 2002; Isti: Banjalučki sevdah u vremenu. Visoko 2004. (58 banjalučkih sevdalinki sa notnim, tekstualnim i audio zapisima).
- Šahinpašić Hamdija: Po Tasliđi pala magla. Narodne pjesme iz Sandžaka po pjevanju H. Šahinpašića. Sarajevo 2002.
- Vasiljević Miodrag A.: Narodne pjesme iz Sandžaka. SANU. Posebna izdanja, knj. 205. Beograd 1953.
- Mujanović Enes: Notna abeceda. Institut sevdaha Omer Pobrića. Visoko 2004.
- Žero Mehmed: Sevdah Bošnjaka. Sarajevo 1995. (430 sevdalinki sa notnim zapisima i tekstom).
- Dizdar Mak: Gdje je ona čudnovata đevojka koja se suncem povezala, a mjesecom opasala. U: Sabrana đela. Knj. III str. 27-271. Sarajevo 1981.
- Rizvić Muhsin: O lirsko-psihološkoj strukturi sevdalinke U: Antologija bošnjačkog eseja XX vijeka. Prir. A. Isaković. Sarajevo 1996.
- Maglajlić Munib: 101 sevdalinka Prva književna komuna Mostar 1978; Isti: Od zbilje do pjesme, Banjaluka 1983; Isti: Bibliografija radova o narodnoj književnostri. Knj. V. Sarajevo 1979;
- Bilten Instituta za proučavanje folklora. Sarajevo 1951-1955.
- Ćumurija Ismet: Velikan muzičke baštine. Povodom 15 godina smrti Himze Polovine. U: časopisu Most (NS) 2004, 181, str. 79-80. (www.most.ba)
- Kadragić Hasan: O bosanskohercegovačkoj sevdalinci. Sarajevo 1934.
- Sarajlić Šemsudin: Sevdalinka. In (časopis) Narodna uzdanica, Kalendar, Sarajevo 1943, 123-127.
- Kurtović Šefkija: Sevdalinka naša narodna pjesma. U: (časopisu) Glasnik vrhovnog islamskog starješinstva FNRJ, god. IX, sv. 3-5, Sarajevo 1958, 184-187.
- Umićević Dušanka: Sevdalinke u Bosanskoj krajini. U: časopisu R a z v i t a k, godina 4, broj 12, str. 361-365. Banjaluka 1938; Isti: Muzička obrada narodne pjesme u Bosanskoj krajini. U: Razvitak, V, 11, 325-333.
- Mahmutćehajić Rusmir: Zapis o muzici iz 1767. godine iz kodeksa Gazi Husrev-begove biblioteke u svjetlu nekih karakteristika muzičkog folklora BiH. U:Anali Gazi Husrev-begove biblioteke. Vol. II-III, Sarajevo 1974, 145-147.
- Kadribegović Aziz: Sevdalinko, pjesmo najmilija. U: (kalendaru) Takvim, Rijaset Islamske zajednice Sarajevo 2002, 263-277.
- Kazaz Enver: Sevdalinka (...) U časopisu Novi izraz, VI, br. 23, Sarajevo 2004, 102-114.
- Gunić Vehid: Meraklije I, II. Tuzla 1994.
- Loocvood Y. R.: Text and context folksong in a Bosnian Muslime village. Slavic Publisher Columbus 1996.
- Durić Rašid: Sevdalinka i novokomponirana narodna pjesma: muzikološka i filološka razmeđa. U: Trajna tradicija, Wuppertal 2000; Ders: Hommage pjevaču sevdalinki Bajri Redžiću. U: Muzika, časopis za muzičku kulturu, godište XI, 1, (29), januar-juni, Sarajevo 2007, 82-87.
- internet izvori: www.institutsevdaha.ba; www.artkucasevdaha.ba; www.sevdalinke.com; www.mostarsevdahreunion.de.; www.sevdalinke.blogspot.com.; www.bosona.com; www. sevdahmp3; www.bosnjaci.net

Napomena: Zbog prostornih ograničenja, u ovom broju "Behara" objavljujemo prvi dio studije prof. dr. Rašida Durića.

ODJECI SEVDALINKE U BOŠNJAČKOM ROMANU

Piše: **Doc. dr. Dijana Hadžizukić**

Prvi bošnjački romani se pojavljuju u oblicima već poznatim na prostorima južnoslavenske interliterarne zajednice, preuzimajući od njih gotove obrasce – prije svih romantičarsko-realističke. S druge strane, naši romani nastaju u jednom bitno drugačijem kulturološkom prostoru i duhovnosti koju su gradili, među ostalim, i pjesnici koji su stvarali na orijentalnim jezicima, kao i pod utjecajem složenog mozaika bosanske prošlosti sačinjenog od različitih religija, jezika, poetskih sistema, društvenih i političkih uređenja, te niza drugih semiotičkih sistema koji prenose i proizvode značenja. U tom složenom duhovnom kompleksu književnost, a pogotovo sevdalinka i balada, zauzimaju osobito značajno mjesto. Nemajući iza sebe tradiciju romana, bošnjački roman izrasta na tradiciji one literature, i usmene i pisane, čiji je temeljni modus lirski. Otud se u bošnjačkom romanu 20. vijeka poetizacija proznog iskaza pojavljuje kao jedna od dominanti proizvodeći glavno razlikovno obilježje našeg romana – istančanu senzibilnost i lirsku dominantu u iskazu. Jedna od temeljnih linija unutrašnje historije romana jeste sevdalinka, kako na tematsko-motivskom, tako i na nivou profinjenosti i senzibiliziranosti iskaza. U tom smislu, ovaj rad neće prepoznavati sevdalinku u direktnom navodu, iako postoje i takvi primjeri, već u njenom implicitnom prisustvu u romanesknom diskursu.

Višestoljetni utjecaji orijentalno-islamskog svijeta na prostoru Bosne ostavilo je traga na sve oblike duhovnosti i umjetnosti, pa i na usmenu književnost. Iako se bošnjačka usmena književnost razvija na narodnom jeziku i kao dio cjeline usmene književnosti južnoslavenskih naroda, već su prvi istraživači primijetili tematsko-motivske i strukturalne osobenosti koje ovu književnost izdvajaju u zaseban korpus. U tom smislu treba pomenuti Ludvika Kubu koji je uočio *osobitu senzualnost i intenzitet strasti*, kao i Petra Grgeca koji primjećuje da su muslimanske epske pjesme *katkada pune opširno izgrađenih lirskih odsjeka*. Stoga nije slučajno da su upravo prelazni epsko-lirski oblici, a osobito lirski, dosegli umjetnički vrhunac i stvaralačku zrelost predstavljajući našu književnost u najblistavijem obliku.

Utjecaji sevdalinke su očigledni u stvaralaštvu naših prvih pjesnika Safvet-bega Bašagića, Osmana Đikića, pa i Muse Ćazima Ćatića, ali i kod prvih pripovjedača Edhema Mulabdića, Osmana Nuri Hadžića, Šemsudina Sarajlića i drugih. U slučaju starijih pripovjedača sevdalinka biva prisutna kroz atmosferu i opći kolorit hronotopa, dok će, kasnije, od Hamze Hume, prije svih, puko oponašanje sevdalijske atmosfere biti napušteno, a sevdalinka ostati prisutna u smislu poetiziranja proznog iskaza i usmjerenosti priče na doživljajno i lično – sjetimo se samo njegovih antologijskih pripovijedaka *Sevdalijina ljubav* i *Krnata.*

Sličan razvojni tok moguće je uočiti i u romanu. Naime, roman *Zeleno busenje* (1898) Edhema Mulabdića koji je građen na tradicionalnim obrascima romana 19. vijeka, u jednoj od svojih fabularnih linija zadržava snažno prisustvo sevdalijskog diskursa. Ašikovanje Ahmeta i Ajše, djevojačko uzaludno čekanje i neostvarena ljubav – tipični su motivi sevdalinke. Za razliku od baladnih, ali i likova savremenog romana, Ajša ne poznaje nedorečenost, unutarnji dinamizam i raskol, kao ni Ahmet koji na način epskog junaka donosi odluku o odlasku u rat. Iako je dio kritike ustvrdio da je ovaj roman nastao na obrascima sevdalinke i balade, činjenica je da u *Zelenom busenju* možemo prepoznati prisustvo lirskog sevdalijskog diskursa samo u jednom njegovom segmentu i samo na tematskoj razini. Tek će kasniji romanopisci sevdalijsku i baladnu tradiciju plodotvorno uključiti i transponirati u svoja djela.

Balade i sevdalinke su nastale i čuvane unutar porodice pa su najčešće i tematski vezane za porodični krug i odnose unutar njega. Sjetit ćemo se Begićeve sintagme *roda i doma* koju je upotrijebio u vezi sa Mešom Selimovićem, a koja je realizirana u velikom broju naših romana. O snazi strasti i emocija skrivenih iza avlijskih zidova i kućnih vrata pisao je Skender Kulenović u poznatom eseju *Iz smaragda Une*, a upečatljivo pokazao u svom romanu *Ponornica*. Ispod prividnog porodičnog mira i sklada ključaju nemiri, strasti i pobune, skrivaju se tajne i čuvaju nade i u romanima Ćamila Sijarića *Kuću kućom čine lastavice* i *Konak*, *Ugursuzu* Nedžada

Ibrišimovića, *Mostu* Jasmine Musabegović i drugim. Sevdalijsko viđenje svijeta kao rubno, autsajdersko i žensko vidljivo je u savremenom romanu i na ekstenzionalnom i na intenzionalnom nivou. Za razliku od pripovijedne proze s početka 20. vijeka, u kojoj je sevdalijska atmosfera lahko uočljiva i prepoznatljiva kroz uobičajene topose, u novijem romanu (tu mislim na *Grozdanin kikot* Hamze Hume i dalje), elementi sevdalinke su pohranjeni u dubinskoj strukturi romana kao dio trajnog kulturnog pamćenja. Sveobuhvatna analiza ove pojave zahtijeva mnogo obimniji rad od ovoga, pa ću ovom prilikom pokušati ukazati samo na nekoliko detalja koji ukazuju na palimpsestni karakter sevdalinke u našem romanu.

O Huminom romanu *Grozdanin kikot* postoji obimna kritička literatura koja je njegovu vrijednost uočila upravo u ljepoti jezika, prepletu narativno pripovijednog obrasca sa lirskim principom, kao i potpunoj subjektivizaciji pripovijedanja koja je rezultat lirskog stapanja naratora sa referiranim predmetom. U tom smislu je Zdenko Lešić kazao da Humo svoju *misao o životu i ljubavi* duguje *duhu sevdalinke*, S.Kulenović je među izvorima Humine poezije istakao *neugasle bisere muslimanske ljubavne pjesme*, dok je Enver Kazaz analizirajući *Grozdanin kikot,* zaključio da autor integriše i sintetizira tradiciju *prije svega lirsku liniju te tradicije*. *Kikot* je više nego i jedan drugi roman sazdan od lirske senzibilnosti a to dalje znači da svaki ženski lik, na svoj način, funkcioniše jednakovrijedno kao i svi ostali motivi u romanu gradeći one dijelove fabule koji svoju ljepotu duguju sevdalinci.

Ukoliko bismo različit odnos Ozrena spram Ivanke i Grlice htjeli tumačiti vezom sa svdalinkom, onda bi Grlica pripadala tipu žene koja u čežnji i čednosti čeka ispunjenje ljubavi, kao u klasičnoj sevdalinci, dok bi Ivanka u oslobođenoj tjelesnosti i erotičkom naboju svoje mjesto našla u onom tipu pjesme koji je Muhsin Rizvić nazvao *raspusno-hedonističkom erotskom pjesmom* čiji je osnovni ton suprotan tragičnoj erotici sevdalinke i u kojoj glavnu ulogu ima udovica, što Ivanka i jeste. Osjećaj sjete i melanholične čežnje tipične za ženski sevdalijski izraz nije odrednica Ivankinog bića niti njena uloga u romanu. Za ovaj se ženski lik vežu strasna osjećanja – u njenom prisustvu *"kupine teško mirišu", "trešnje se smiju"*, a noći pozivaju na ljubav. Ljubavni odnos Grozdana i Grozdane također čine jednu od linija romana koja sudjeluje u stvaranju čulnog senzibiliteta i snage erosa koja je premrežila roman u cjelosti. Početak ljubavi između mitskih ljubavnika označava početak vrelog ljeta i to: sinestezijskim spajanjem crvene boje i smijeha, personificiranjem *kikota* koji *zazvoni* i *smijeha* koji se *zacereka*, a pri tome su atributski označeni kao *bijesni, razgolićeni, crveni* i *strasni*. Ovakvom pozivu na ljubav se ne može otrgnuti čak ni Grlica pa će njen lik ići putem postepene transformacije i gušenja stida. U početku je za Grlicu rečeno da se *"nikada ne smije"*, *"ona se samo smiješi"*, što je izdvaja iz sveopćeg razbludnog kikota i vriska. I dok Ozren *"vrisne pa zapjeva"* Grlica *"pjevuši"*, opis njenog tijela se svodi na *"malene i zaobljene noge"* i *"male grudi"* spram očiju *"krupnih i polašenih"*, a ublizini muškarca ona *"drhti kao ptiče"*. Pa iako se u narastanju sveopće čulnosti i ona prepušta Ozrenovom zagrljaju, i iako se snaga emotivne i tjelesne uzbuđenosti iskazuje grčevitim ritmom kratkih rečenica, ova scena ne doseže stupanj plotske razbludnosti koju imaju scene erotskog sjedinjenja sa Ivankom ili scene ljubavi Grozdana i Grozdane. Djevojački stid karakterističan za narodnu pjesmu postepeno je potiskivan, ali nikada do kraja prigušen. Nasilje nad tijelom one koja nije u romanu prisutna tijelom već očima, moralo je dovesti do tragičnog završetka u ludilu a onda i smrti. Sjena prolaznosti i tragizma koja se nadvija nad Humin roman svoj izvor duguje baladi, ali to je već nova tema.

Sevdalijski diskurs je moguće uočiti i u kasnijim romanima, prije svih u romanu *Ponornica* Skendera Kulenovića. Njegov pjesnički jezik je i u ovom romanu došao do punog izražaja, a snaga čulnog doživljaja i lirski natoplјena atmosfera su dio njegovih ključnih elemenata. Djevojka koja poludi zbog neostvarene ljubavi i snova, zabranjene ljubavi, prekoračenje porodičnih i patrijarhalnih normi ponašanja zbog strasti, snaga sveprirodnog erotskog naboja i pjesme, samo su neki od motiva romana koje prepoznajemo u podudarnosti sa onima iz sevdalinke i balade. Simbolika prisutna u narodnoj pjesmi u svoj svojoj ljepoti se ogleda u Muhamedovom doživljaju sobe u kojoj spava najmlađa sestra:

Na ovim zidovima – ne zato što ih je još ubijelila i mjesečina – osjećam ono isto što i na čevrmama, djevojačkim vezovima: vezilja je izvezla samo jedan ugao, sve ostalo ostavila bijelo – snijeg negažen, lice neljubljeno, kako kaže pjesma.[1]

Ovakav doživljaj bijelog kao osjećanja neiskazanog i neiskazivog, bitan je strukturalni elemenat i sevdalinke i balade – umjetnički su najuspjelije one pjesme koje ostavljaju mogućnost dopisivanja u procesu čitanja, koje daju samo nagovještaj mogućih značenja. Ne postoji niti jedan lik u romanu spram kojeg narator Muhamed osjeća potpuno čistu i ničim pomućenu ljubav – čak i susretu sa majkom on osjeća *neradonanje*. Ljepota

[1] Skender Kulenović, Pjesme/Ponornica, Svjetlost, Sarajevo, 1991, str. 173.

djevojčice i doživljaj takve ljepote traži lirska sredstva: metafore – *srebrna vela, vrbine mace, prah s leptirovih krila*, i eksplicitno prizivanje hiperbole iz narodne pjesme:

Priđoh na prstima dušeku i bešumno kleknuh pored nje. Osvijetljen mjesečinom, plavičast nosić, oval lica, neuhvatljiv još, kao početak ljepote koja će tek da bude; lice bijelo od snježnih pahulja, od vrbinih maca; da joj ga dirnem ili puhnem u njeg, potrlo bi se, čini se, kao prah leptirskih krila; duge trepavice – kad spava njma se pokriva, šapćem hiperbolu naše lirske pjesme. (...) Na licu i ustima (opet sam u poređenju iz lirske pjesme: na ustima kao dukatom razrezanim) ni osmijeha ni bilo kakvog izraza – čisti san i čisto rašćenje u njemu. Poljubih je kroz vazduh i iziđoh bez daha, pipavo na trepavicama.[2]

Scena Muhamedovog ulaska u sestrinu sobu je, uz upotrebu semantičkih stilskih figura, lirski osnažena i asonatsko-aliteracijskim nizom jer ljepota i sklad koju isijava prisustvo djevojčice zahtijeva eufoniju, bešumni šum ljubavi: *Vrata, srećom, ne škripnuše, polako uđoh u odaju gdje spava. Sumračicom lelujaju srebrna vela, napolju je puna, olujom preprana mjesečina, i još malo vjetrića u starom orahu uz prozore.*[3]

U nastavku ću navesti još samo dva primjera iz kojih je vidljiv izravan kontakt romana sa sevdalinkom.

U Selimovićevom romanu *Tišine* glavni lik je mladić, povratnik iz rata, otuđen od svega što ga okružuje, od prijatelja, od djevojaka kojima se ne usuđuje istinski približiti, čovjek koji traži izgubljeno djetinjstvo, radost, dom, brata, samoga sebe. Gradeći tvrđavu oko sebe ali bez Tijane i ljubavi u njoj, junak romana odbija bilo kakvu vezu sa svijetom koji ga okružuje. Sam, ispunjen dubokom tugom, nezacijeljene rane na nozi i duši, okružen tišinama oko sebe i u sebi, mladić rješenje nalazi u ponovnom povratku na front. Njegovo odbijanje ponuđene ljubavi u ovakvom kontekstu ne iznenađuje, a riječi kojima to radi neodoljivo podsjećaju na riječi lijepe Mare iz narodne pjesme: *da me prosiš ne bih pošla za te, da s' oženiš bih se otrovala*. Selimovićev junak kaže: *"Da se nije ponudila, osudio bih je; kad mi je pružila ruku odbio sam."*[4]

Sijarićev roman Konak je u kritici označen kao jedna velika balada, to je pjesma o ljudskim neostvarenim snovima, beznađu i tuzi. Nigdje u Konaku nećemo naći osjećaj svejedinstva čovjeka i svijeta, postoji samo patnja usamljenog i otuđenog čovjeka, bol onoga koji ne pripada nikome i ničemu; ovdje sunce, mjesec i zemlja nemaju onu vrijednost koju im Sijarić daje u svojim ostalim romanima; likovi konaka su biološki, socijalno ili ropstvom uskraćeni i osuđeni na propast; iz konaka se sunce ne vidi, a mjesečina i noć donose tugu. Ako se u ovom lirskom romanu može govoriti o "najlirskijem" dijelu, onda je to sigurno osmo poglavlje koje obuhvata noć u bašti, a čiji je moto inverzivnim poretkom sintagmi i semantičkom vrijednošću ostvaren kao stih: *"Pjesma za njim umirala bi, i nastala bi tada noć."* Sevdalijska atmosfera derta kad se *mjesečina spusti na grane*, kad se *niz sokake rasplaču fenjeri* i *u duši zavlada nešto noćno*, uz tihu pjesmu ropkinja i šum šeftelija, pretvara baštu u dolinu tuge za životom koji prolazi i za sobom nekadašmjim, a čitatelju u svijest priziva narodnu pjesmu *Ima l' jada ko kad akšam pada*, koja je, iako novijeg datuma po svim svojim osobinama prava sevdalinka.

I to je, možda, Šer-Ane, najljepši dio ljudskog puta – kad se noću ide ispod grana voćaka, a gore po voćkama mjesečina. Pa ti se čini da si besmrtan: da ne možeš, ni od koje bolesti umrijeti na toj tolikoj mjesečini... A pjesme što ih ispod grana sa svoga srca otkidaju i gore među lišće šeftelijino udijevaju ropkinje, govore: nema smrti dok je čežnje, nema umiranja dok je tuge – može da se samo bolno boluje, da se tužno tuguje zbog toga, Šer-Ane, što si čovjek sa srcem i dušom a ne rob.[5]

Poznato je da atmosfera akšama i noći ima posebnu vrijednost u sevdalinci, kao i u islamskom svijetu općenito, i da je to vrijeme ašikovanja, čežnje i tugovanja. Stoga ne čudi da niz junaka Ćamila Sijarića noć doživljava na poseban način – Lemeš-aga tuguje noću, kao i Resul iz romana *Carska vojska*, u oba romana ropkinje plešu i žive noću *pružajući ruke u mjesečinu*, Ruška iz romana *Kuću kućom čine lastavice* svoju čežnju za ljubavlju ostvaruje u noći ritualnog kupanja čiji svjedoci su zvijezde i mjesečina. Također, Kulenovićev Muhamed u kasabu i u kuću stiže noću, jedan od poetski najupečatljivijih dijelova u romanu predstavlja mevludska noć, kao i protagonistin doživljaj noći pred lov; čini se gotovo suvišnim govoriti o važnosti čuvene đurđevske noći, noći mirisa, pjesme i ljubavi, u procesu preobražaja Selimovićevog Ahmeta Nurudina, a kompelan Humin *Grozdanin kikot* je ostvaren u smjeni vrelih hercegovačkih dana i toplih noći.

Usmjerenost ka unutarnjem i doživljajnom, panteistički i panerotski doživljaj prirode, tragizam i subjektivizam, naglašena poetska funkcija jezika i usmjerenost ka metaforskom polu, neka su od obilježja bošnjačkog poetskog romana koja on u svojoj unutarnjoj historiji, između ostalog, duguje i sevdalijskoj tradiciji. Tako se tradicija kao duhovno i kulturno-civilizacijsko naslijeđe koje određuje suštinu ljudskog bića pretače u književnost dajući joj trajno obilježje.

---

[2] Ibid, str. 172.
[3] Ibid, str. 172.
[4] Meša Selimović, Tišine, Book-Merso, Beograd, 2006, str. 201.
[5] Ćamil Sijarić, Konak, Veselin Masleša, Sarajevoi, 1991, str. 52.

SEVDALINKA U KONTEKSTU:

dar i bol govorećeg subjekta u zbirci pripovijedaka *Inšallah, Madona, inšallah* M. Jergovića

Piše: **Doc. dr. Alma Denić-Grabić**

Sažetak:
U radu se analziraju načini "upotrebe", pamćenja i reinterpretiranja sevdalinke u današnjem kulturološkom kontekstu – zbirci pripovijedaka *Inšallah, Madona, inšallah* Miljenka Jergovića. Eksponiranje i afirmiranje jedne književnosti u drugoj, sevdalinke u Jergovićevoj zbirci pripovijedaka, otkriva nam kako sevdalinka kao značajan dio književne baštine BiH, čiji se kontekst rasteže i narativno prerađuje u pripovjednoj formi, postaje legitimni zastupnik prošlosti, a njeni likovi – lirski glasovi legitimni predstavnici kulturnog pamćenja.

Ključne riječi: sevdalinka, karneval, kulturno pamćenje, individualno pamćenje, subalterno.

Recepcijska povijest kao i mnoštvo interpretativnih i tekstualnih preradbi i nadopuna, varijanti i invarijanti bosanskohercegovačke narodne lirske tvorevine – sevdalinke, naprosto vabe da se uputimo nesigurnim i varljivim stazama fikcije sa pitanjem šta nama znači danas sevdalinka kao dio bosanskohercegovačkog kulturnog i književnog naslijeđa i kako je mapirati u savremeni kulturološki kontekst, ne samo u duhu lokalno-zavičajnog karaktera, nego i u širi civilizacijski kontekst.

Polazim od pretpostavke da književno djelo jest estetski događaj, ali je i kulturni produkt neizbježno povezan sa još dva momenta – sa povijesti i politikom, te je itekako povezana sa književnim kanonom, sa pitanjem moći, kao i sa pitanjem institucionaliziranja kritičkog mišljenja. Postavlja se pitanje ko donosi preskripcije recepcije, šta i kako se nešto može/mora čitati.

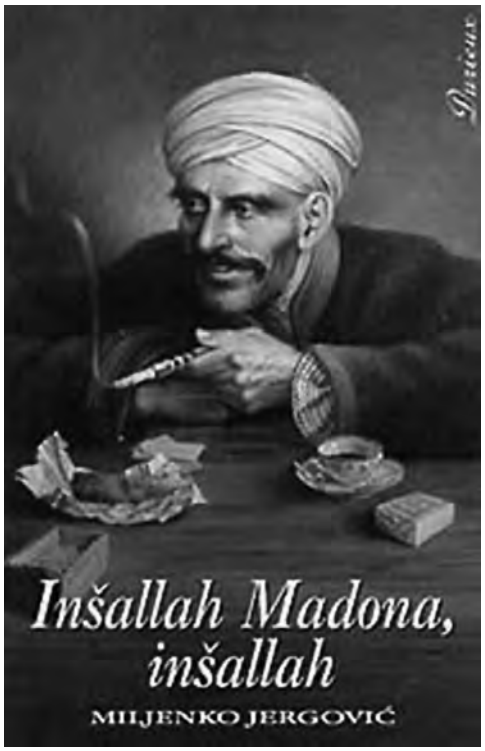
Opće poznata je stvara da su u bosanskohercegovačkom kulturološkom kontekstu dva institucionalizirana oblika identitarnih konstrucija – epska tradicija i sevdalinka, s napomenom da je epski patrijarhalni model dominantan i nenadmašen u bosanskohercegovačkom kontekstu (ali i kontekstu južnoslavenske interliterarne zajednice). Uprkos prisutnosti lirske konstante u bosanskohercegovačkoj književnosti koja svoje izvorište ima u sevdalinci, ovakav kulturološki kontekst svjedoči o subalternom položaju (Spivak) sevdalinke u odnosu na epsku narodnu poeziju. Druga je stvar kada se sevdalinka instrumentalizira, pa njeno veličanje, monumentaliziranje ima ideološku pozadinu koja se očituje u dokazivanju nacionalnog purizma. Na takav način patronizirana, sevdalinka postaje majka, roditeljica samo jednog naroda ili samo jedne nacije.

Budući da je "oblikovanje nacionalnog identiteta kao nosive ideologeme savremene povijesti"[1] preuzeto iz epskog modela instaliranja čistih, autohtonih kolektivnih identiteta, nije li prikaz svakodnevnog života i figuracija lirskog, individualnog glasa sevdalinke opreka prema *najtvrđem epskom*, muškocentričnom diskursu, ali i subverzivan faktor unutar tog istog diskursa i zakonite povijesti.

Dakle, sevdalinka kao pjesma iz svakodnevnog života, a prije svega privatne sfere, ulazi u javnu, remeteći zadatost normativnog društvenog života, a time i političkog. Ona je u tom smislu narodna pjesma koja ima nešto karnevaleskno u sebi, onako

[1] Moranjak-Bamburać, Nirman. "Ideologija i poetika" u: *Radovi*, Filozofski fakultet, Sarajevo, knjiga 12, 2000, str.107.

kako karneval definira Bahtin, kao subverzivni element koji potkopava totalitarne kulture, sterotipe, ideologije i represivne, hegemonijske diskurse. Karnevalizirani prostor sevdalinke postaje prostor oglasovljenja niza marginaliziranih subjekata, glasova iz offa koji su usmjereni protiv "ozbiljne" vjerske, društvene i političke hijerarhije. Iako je karneval utopijski projekat jer se događa onda kada ga Zakon dozvoli, ipak ostaje činjenica da je sevdalinka i njena karnevaleskna svijest jedna od mogućnosti, alternativa i kritička perspektiva za propitivanje društvene stvarnosti koja potkopa ustaljene forme društvenog ophođenja i ponašanja (npr. pjesme "Ašikuju momče i djevojče", "Kolo igra na Daltbaniku", Moćeviću mali Carigrade"). Odustajući od ratničke retorike, monumentaliziranja povijesti, kao i proizvodnje projektivnih slika nacionalnog, rasnog neprijatelja, sevdalinka se zapisuje kao trag malih priča koje žive pod prijetnjom da će svakog časa biti zaboravljne, potisnute i iz pamćenja izbrisane.



Ovaj kratki ekskurs o bosanskohercegovačkoj tradiciji i mojem promišljanju sevdalinke u njoj, bit će okvir u kojem ću se pozabaviti njenom "upotrebom" i interpretacijom u današnjem kontekstu. Dakle, pitanje je kako se sevdalinka pamti, interpretira i reinterpretira i danas u 21. stoljeću, pri čemu nove umjetničke transformacije narodnog lirskog izraza postavljaju, prekoračuju ili pak proširuju granice poimanja estetskog i umjetničkog. Stoga me zanimalo na koji način se sevdalinka "pamti", transformira, remiksa u savremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti, a s obzirom na moju istraživačku usmjerenost na pripovjednu prozu, za ovu priliku sam uzela Jergovićevu zbirku pripovijedaka *Inšallah, Madona, inšallah* koja je nastala, kako to autor ističe u završnoj "Napomeni" knjige kao "remiks bosanskih sevdalinki i dalmatinskih klapskih pjesama". Kasnije ću se vratiti ovoj "Napomeni" kao svojevrsnom paratekstualnom dodatku preko kojeg zbirka uspostavlja odnos sa društvenim tekstom.

Neki će reći, nije to ništa novo, ima takvih primjera beskonačno mnogo u bosanskohercegovačkoj književnosti, i bit će u pravu. I zaista, brojni su primjeri "posuđivanja" i utjecaja sevdalinke u bosanskohercegovačkoj književnosti.

Međutim, Jergovićeva zbirka *Inšallah, Madona, inšallah*, osim što tvrdoglavo insistira na protupovijesti i protunarcijama i uvođenju glasova iz "daljine", uspostavlja intertekstualne veze ne samo sa sevdalinkom, već i sa njenim historiografskim, filološkim i historijsko-umjetničkim interpretacijama. Intertekstualnost je mehanizam eksplicitnog pamćenja kulture, pokušaj revitalizacije zaboravljenih značenja, transformacija petrificiranih i okoštali kanonskih mišljenja i tekstova koji imaju pretenziju na "vječnost", oživljavanje i vlastite i tuđe tekstualne prošlosti. Eksponiranje i afirmiranje jedne književnosti u drugoj, sevdalinke u Jergovićevoj zbirci pripovijedaka, otkriva nam kako sevdalinka kao značajan dio književne baštine BiH, čiji se kontekst rasteže i narativno prerađuje u pripovjednoj formi, postaje legitimni zastupnik prošlosti, a njeni likovi – lirski glasovi, u kojima autorska figura i pripovjedač prepoznaju svoje lice, legitimni predstavnici kulturnog pamćenja. A činjenica je da su svi odreda autsajderi, ili hibridna bića (*Gurbet*, *Akrap*, *Asag*, *Jilduz*, *Mejtaš*) koji remete red u strogim granicam epskog patrijarhalnog svijeta. I tačno je da reprezentirana kulturološka priča donosi okvire ovoga svijeta, (što se ne tiče kvaliteta Jergovićevih pripovijedaka) ali je tačno i to da se on unatoč nemogućnosti nadilaženja stalno prekoračuje sa makar utopijskom idejom da može biti zamišljen i drugačije. Plurikulturalni sistem prepoznat u sevdalinkama, prenosi se i u Jergovićeve priče, uspostavljajući jedan mozaički identitet Bosne i Hercegovine. Stoga, narativno preoblikovanje pojedinačnih sudbina i insistiranje na protupovijesti onih koje zvanična Povijest ne bilježi, opara po šavovima unificirano i jednoobrazno narodno tijelo, pokazujući da od svega ostaje samo poezija i *dar i bol govorećeg subjekta*. Kao što sevdalinka prosljeđuje jednu taktiku suprotstavljanja nasilju, marginalizaciji, tako i Jergovićeve pripovijetke, između ostalog, ukazuju na ispraznosti Velikih priča o neproblematičnom i

samorazumljivom pripadanju naciji, vjeri i ideologiji. Pripovjedna scena koju otvaraju Jergovićeve priče postaje scena individualnog pamćenja na kojoj se postupkom montažiranja i nanovog slaganja pomoću intertekstualne prakse, rekonstruira kako kontekst nastanka sevdalinke tako i konteksti njene upotrebe, izvedbe i značnja u različitim periodima bosanskohercegovačke prošlosti – od otomanskog, austrougarskog do socijalističkog i savremenog konteksta, ukazujući na narativnu dimenziju kulturološkog pamćenja.

Na nekoliko pripovijedaka iz zbirke *Inšallah, Madona, inšallah* pokušat ću pokazati:

I. na koji način je sevdalinka svojim putovanjem kroz povijest književnosti i kulturu(e) u jednu ruku konstruirala kulturni model tradicije i istovremeno bila svojatana od strane povijesti kao strategijskog diskursa u perpetuiranju nacionalnog identiteta (*Asag*),

II. načine izigravanje ideološkog scenarija epske provenijencije i uvođenje subalternog glasa, marginalnih subjekata patrijarhalne kulture (*Mejtaš, Akrap, Gurbet*),

III. načine uvođenje diskursa drugosti preko prijevoda orijentalizama (*Napomena*).

Pripovijetka *Asag* koja kao trag, jeku odnosno *saundtrack* ima sevdalinku *Ali paša na Hercegovini* je revizija kulturološke interpretacije ove sevdalinke koja se temelji na ideološkoj pripovijesti o kršćansko-muslimanskom antagonizmu i nepremostivosti jaza između nesretno zaljubljenih mladih – lijepe Mare, kaurkinje i junaka, Turčina Ali-paše. Autor u spomenutoj *Napomeni* navodi da je u ovoj priči načinio jednu krivotvorinu: Ali paša je iz Hercegovine, Trebinja, a Mara, dalekog grada Bihaća. Krivotvorina postaje mjesto fikcionalnog i interpretativnog razigravanja lakune u sevdalinci ("Koliko su nadaleko bili, / jedno drugom jade zadavali"). Time je priča potvrdila svoj fikcionalni karaktera, dovodeći u pitanje apsolutnost svakog znanja. Istovremeno nas pripovijetka *Asag* upozorava na proizvoljnost i varljivost interpretativnih staza, razobličujući znanje potencijalnog slušatelja (kojem se pripovjedač neprestano obraća u svom kazivanju i po svoj prilici vodi dijalog) da može biti "stotinu malih prizemnih razloga zbog kojih je lijepa Mara mogla odbiti Ali pašu", ali da među njima nije bio asag – mač. Razvijajući motiv ljubavne čežnje (slično narodnoj ljubavnoj poeziji renesanse, Marulićevih začinjavaca iz kojih se razvila i trubadurska dalmatinska lirika), pripovijetka odustaje od izricanja znanja koje vodi u prepoznavanje Edipovog rodnog porijekla i "razrješenje", dok skrivanje ili prerušavanje otvara mnogostrukost znanja koje nadilazi bilo kakvo jasno povlačenje granica. Prepoznavanje ili imenovanje (razloga odbijanja) bi vodilo potvrđivanju autoriteta patrijarhalnog poretka i institucionaliziranog znanja – riječ je o etničkoj, konfesionalnoj nepremostivosti razlika, dok prerušavanje i ukazivanje na neizrecivo postaje taktika razvlašćenja "sudbonosnopolitičkog scenarija" koji je prepokrio cijeli društveni korpus, a to znači porodicu, tijelo, ljubav, spolnost, znanje, identitet. Preko čvorišne tačke, mjesta na kojem se živi, preživljava, a koje izmiče i klizi ratnoj mašineriji, junačkom zakonu i normi, razabiremo konture smisla govora o ljubavi i "čudu" individualne sudbine u kojoj intervencija ljubavi otvara mjesto susreta razlika i suprotstavlja se sistemu moći (kako god se on imenovao – hijararhija patrijarhalnog društva, konfesionalni antagonizam, kulturalne, običajne, klasne razlike ili norme ponašanje). Ma koliko mi pokušavali opisati i tumačiti gestu Mare, ostaje činjenica da nam pjesma to ne izriče, i da upravo to nekazivo i neimenovano otkriva subalterni položaj lirskog glasa.

Da je sevdalinka subalterna pjesma i da su je pjevali subalterni glasovi u kojoj se kazivalo i pjevalo ono što se nije moglo ili smjelo u epskoj, tematizira između ostalih i pripovijetka *Mejtaš*. Ova priča u pripovjedni okvir uvodi temu kulture življenja iz koje je i proizašao jedan tip pjesama akšamlijskih, nastalih u okviru institucija muških sijela i akšamlučenja, koje se u pripovijeci obilježava vremenom vakta, a nasuprot njemu stoji vrijeme nevakta uobličeno kao neprirodno stanje čovjeka – rat, pohare i nasilje. Kultura akamlučenja, teferiča i ašikovanja je kultura življenja i prikaza svakodnevnog života za čim žali Latifaga, dok se konceptom straha i nevakta dekonstruira junačka prošlost, megdani, epska kulturna matrica u kojoj se muškost konstruira kroz falusnu moć i monumentalistički koncept povijesti duboko ukorijenjeni u ovdašnje tradicije. S druge strane Latifagin sat koji otkucava *vakat, nevakat* je metafora povijesnog, cikličnog ponavljanja zla, koja iznosi na vidjelo usud "ponesrećene tradicije" u bosanskohercegovačkom kontekstu – epski model kulture i epska kodiranost svijeta koja je na zvjezdano nebo nad nama projicirala slike herojske prošlosti i idealnih vrijednosti. Uvođenjem poetskog glasa, slabog subjekta, odnosno *figure žalbe* koja podrazumijeva *tugovanje*, *jadikovku*, *nepravdu*, s jedne strane se izigrava ideološki scenarij epske provenijencije, a s druge strane se revidira historiografski diskurs, insistirajući na

protunaraciji jedne periferne kulture i marginalnih subjekata.

Na isti način upisivanje subalternog glasa Mare koja je bosa Bosnu pregazila, ukazuje na prisustvo/isključenost ženskog glasa iz patrilinearnog sistema znanja završnom rečenicom u pripovijeci *Akrap* da će barem jedno muško cijelog života nositi njeno ime. Riječ je psihološka kompenzacija za tu poziciju žrtve o čemu govore i pjesma i priča, jer njena bol se kroz muško upisuje u patrilinearni sistem, a njeno ime postaje simbolički trag subalterne pozicije. Stoga se sevdalinka može posmatrati i kao pjesma koja je uobličava/la karnevalesknu svijest, onako kako sam je definirala na početku svog rada, ali i kao pjesma koja je imala terapeutski efekat sa katarzičnom funkcijom.

A sad se vraćam najavljenoj *Napomeni* koja se može razumjeti na različite načine i proizvodi čitav niz značenja ako se vidi kao svojevrsni paratekstualni dodatak preko kojeg zbirka uspostavlja odnos sa društvenim tekstom. *Napomena*, svakako upućuje na narodne pjesme, što bi se moglo shvatiti kao afirmiranje sevdalinke, bilo da je potencijalna/i čitatelj/ica nije nikada pročitao/la, pa za potrebe novog teksta to poželi učini, bilo da se već podrazumijeva upućeni, načitani čitatelj koji stupa u dijalog ili konfrotaciju sa ponuđenim pripovjednim tekstom. *Napomena* funkcionira i kao svojevrsni rječnik "manje poznatih riječi", riječi stranca (izrazito bogatog, ali i višestruko kontraverznog sloja posuđenica, turcizama[2]) koje potpomognute daljnjim uvođenjem kulturološki bitnih pojmova (Emina Zečaj ili Assja Djebar, Astore Piazzola) postaju ironijska gesta i performativno uvođenje stranosti, tako da napomena koliko funkcionira kao "uputa" toliko postaje mjesto koje će čitateljska publika senzibilnija za kulturalne različitosti ipak izignorirati. Tom autorskom gestom je otvoreno jedno drugo pitanje koje se tiče, "orijentalizacije", egzotizacije i stranosti sevdalinke, njene egzotizacije nastale kao zapadnjački konstrukt proizvodnje drugosti. Na takav način sevdalinka biva kolonizirana i izvana, ali i izunutra naturaliziranjem stranosti, čime se potvrđuje njen subalterni položaj u današnjem kulturološkom kontekstu. Njena "obremenjenost" orijentalnim leksemama, koje također postaju intertekstualni predložak u Jergovićevoj zbirci priča, uvodi u kontekst savremenosti pitanje kulturalnih razlika i osjetljivosti za drugost (čak i ako je ona samo konstrukt). S druge strane, zapadnjačke predstave o Orijentu iskonstruirale su orijentalnost sevdalinke u pežorativnom smislu, koji se onda tiče i Bosne. Orijentaliziranje i navodno znanje zapada o Orijentu i Bosni se skandalizira i raspada kao homogena cjelina u tekstu pripovijedaka naslovnom sintagmom koja sadrži orijentalnu leksemu napisanu u izvornom obliku. Na takav način pitanje prijevoda u najmanju ruku postaje nevažno. Binaritet Istok i Zapad se tako u Jergovićevom tekstu očuđuju, ispreplići, ukazujući na neprekidnu intersekciju različitih kulturalnih modela i tradicija, pa bilo kakvo sučeljavanje naprosto postaje besmisleno.

Putovanje pjesme i priče kroz povijest i kulture upućuje na djelotvornost diskurzivnih i nediskurzivnih praksi, institucija i kulturoloških predstava koje su oblikovale Znanje o sevdalinci, a istovremeno povezivanje preklapanje različitih svjetova, tradicija, konfesija i etnija stvara svojevrsnu sinkretističku sliku bosanskohercegovačke kulture/a. Jergovićevo izmještanje sevdalinke iz lokalno-zavičajnog, u širi civilizacijski kontekst, jedan je od puteva preživljavanja i afirmiranja bosanskohercegovačkog teksta.

Izvori:

Jergović, Miljenko. *Inšallah, Madona, inšallah*, Sarajevo: Civitas, 2004. (Biblioteka Dani)

Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki / priredio Ivan Lovrenović, Sarajevo: Civitas, 2004. (Biblioteka Dani)

Literatura:

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Moranjak-Bamburać, Nirman. "Ideologija i poetika" u: *Radovi*, Filozofski fakultet, Sarajevo, knjiga 12, 2000.

Spivak, Gajatri Čakravorti. *Kritika postkolonijalnog uma*, preveo Ranko Mastilović, Beograd: Beogradski krug, 2003.

Vajzović, Hanka. *Jezik i nacionalni identitet*, Sarajevo: Fakultet političkih nauka, 2008.

[2] U knjizi *Jezik i nacionalni identitet* Hanka Vajzović ističe: "Turcizmi će, zapravo (prvo u naznakama, a potom sve izraženije), postajati pogodan jezički materijal za dokazivanje: Bošnjak si onoliko koliko se takvim riječima diviš, i obrnuto: protiv Bošnjaka si onoliko koliko takve riječi kudiš." Iz ovakvog odnosa izvedena su dva, kako dalje navodi Vajzović, *neprihvatljiva pristupa*: "1) to su naše riječi, samo naše, i zato ih, kao pitanje nacionalnog identiteta ili kulturne smotre, treba po svaku cijenu čuvati, pa i neselektivno rehabilitirati, oteti zaboravu, vratiti savremenom standardnom jeziku, odnosno 2) to nisu naše riječi već muslimanske i zato ih treba po svaku cijenu ignorisati, pa i neselektivno protjerivati iz jezika". Cit prema Vajzović, Hanka. *Jezik i nacionalni identitet*, Sarajevo: Fakultet političkih nauka, 2008, str. 325-326.

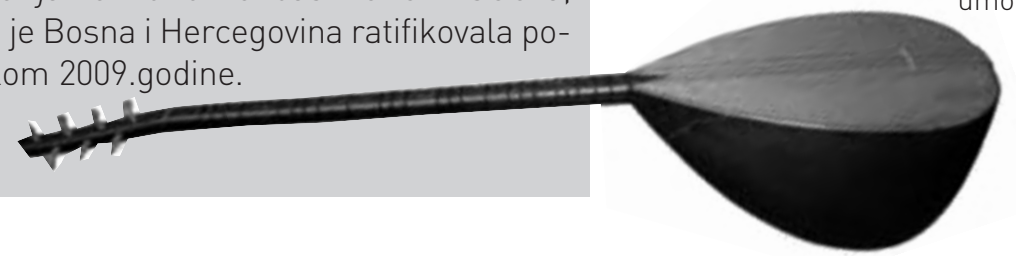
BIBLIOGRAFIJA I DISKOGRAFIJA SEVDALINKE

Piše: **Dr. Enes Kujundžić**

Sažetak

U ovom članku se kroz retrospektivu razmatra geneza prepoznavanja sevdalinke kao izuzetne etnomuzikološke i lirsko-poetske tvorevine u duhovnoj kulturi Bošnjaka i prikazuje hronologija njenog bilježenja i istraživanja. Autor posebno skreće pažnju na okolnosti koje su krajem devetnaestog stoljeća dovele do značajnijeg interesovanja za bosansko-hercegovačko kulturno nasljeđe općenito, uključujući i etnomuzikološko, pri čemu je osnivanje Zemaljskog muzeja 1888. godine imalo presudan značaj.

Međutim, i danas stotinu i dvadeset godina kasnije suočavamo se sa činjenicom da je sevdalinka i u svom tekstualnom, dakle dokumentarnom obliku i kao muzička forma samo fragmentarno istražena i krajnje neadekvatno zbrinuta. Zato se autor zalaže da se inicira osnivanje tekstualnog i muzikološkog arhiva sevdalinke što bi, podrazumijevalo naučna i stručna istraživanja s ciljem izrade "Bibliografija diskografije sevdalinke". Podstrek i uporište za ovakva istraživanja nalaze se, između ostalog, i u *Konvenciji UNESCO-a za zaštitu nematerijalne kulturne baštine UNESCO-a*, koju je Bosna i Hercegovina ratifikovala početkom 2009.godine.



Sakupljanje i dokumentiranje sevdalinke

U posljednjim decenijama devetnaestog stoljeća, malo ko se u svijetu, do otkrića prenosivog gramofona, interesirao za tradicionalne muzičke tvorevine. Većina istraživača i muzikologa smatrali su ih običnim patetičnim nuzproduktom tadašnje društvene strukture raslojene na socijalne klase. Ali ne bi trebalo zaboraviti da je Tomas Alva Edison izumio fonograf, koji je omogućio očuvanje zvuka na njegovim cilindričnim nosačima još 1877. godine, dok je Emil Berliner patentirao gramofon 1887. godine. Najranija javna prezentacija *mašine koja govori* u Bosni desila se, kada je predstavnik Edison Phonograph kompanije začuđenoj javnosti Sarajeva u julu mjesecu 1890. godine predstavio tehničke mogućnosti reprodukcije zvuka Edisonovog fonografa.

Ta priča se ponovila i u slučaju bosanskohercegovačkih iseljenika i izgnanika, posebno Bošnjaka prije, u toku i poslije ratne kataklizme (1992-1995) koja je zadesila njihovu zemlju u posljednjoj deceniji dvadesetog stoljeća. Sevdalinka je pri tome igrala ulogu nezamjenjivog duhovnog iladža, pa je ako ni zbog čega drugog makar zbog toga potrebno ozbiljnije pristupiti dugoročnom poslu njenog istraživanja i institucionalnog čuvanja i kao tekstualne i kao muzikološke forme.

Inače, početno zanimanje za duhovno kulturno nasljeđe Bošnjaka sačuvano iz prošlosti, ali i za tekovine aktuelne i još uvijek živuće tradicijske kulture općenito, intenzivira se nakon austougarske okupacije Bosne i Hercegovine (1878), kada se u Sarajevu osniva Zemaljski muzej (1888) i pokreću časopisi koji svoje saradnike podstiču na sakupljaje narodnih umotvorina. Na tragu tih pregnuća Mehmedbeg Kapetanović Ljubušak objavljuje svoje *Narodno blago* (Sarajevo, 1887.),

Kosta Herman izdaje *Narodne pjesme Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo, 1888.), Matica hrvatska publikuje *Junačke pjesme (muhamedovske*), (Zagreb, 1899.), a Muhamed Dželaludin Kurt u Mostaru objelodanjuje svoju knjigu naslovljenu sa *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)* (Mostar, 1902.).

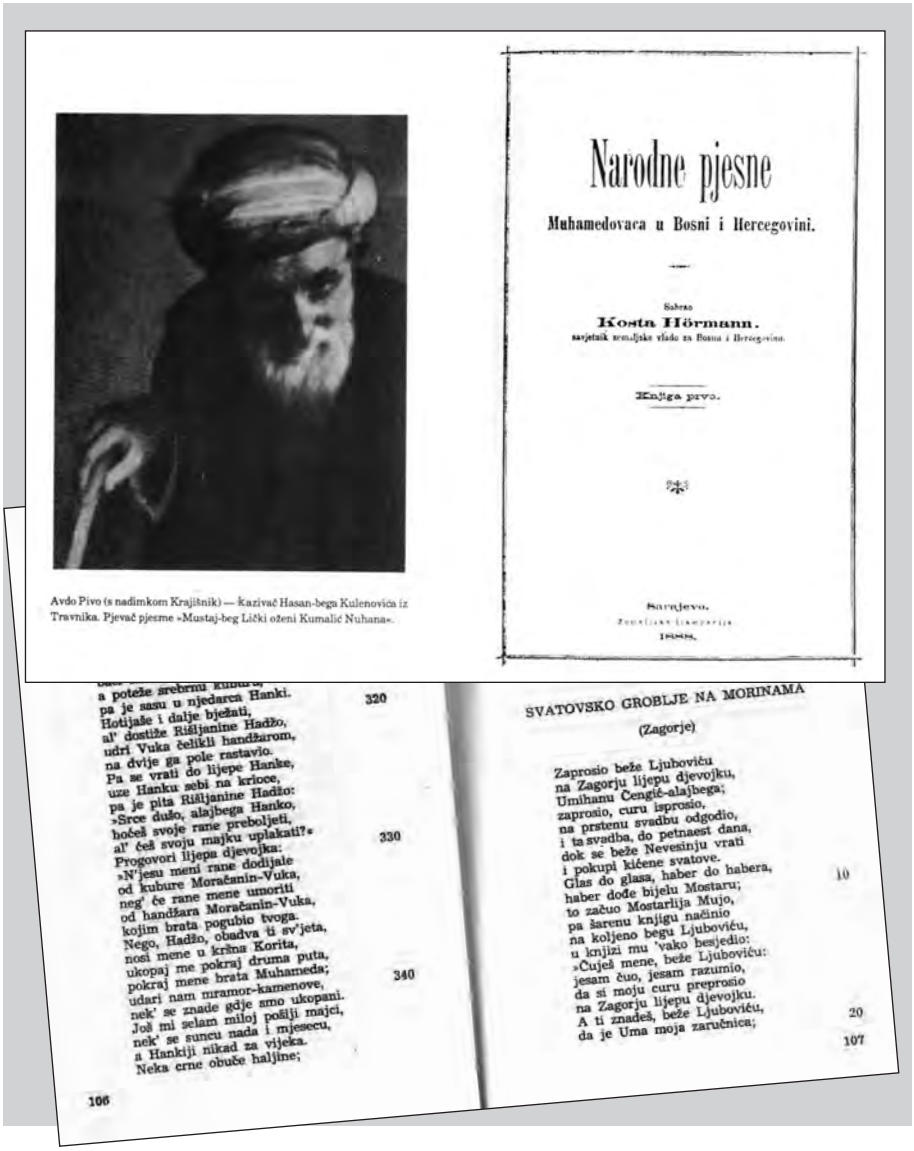
U periodu između 1888. i 1912. godine češki folklorist, muzikolog i slikar Ludvik Kuba, (1863–1956) u više navrata je boravio u južnoslavenskim krajevima uključujući i Bosnu i Hercegovinu. U Bosni je sakupio 1113 pjesama s tekstovima. Od toga je između 1906. i 1909. godine u *Glasniku zemaljskog muzeja* objavio 965 lirskih pjesama sa melodijama.1)

Na neke od najranijih muzičkih snimaka sevdalinke s početka dvadesetog stoljeća pažnju je nedavno skrenuo finski etnomuzikolog Risto Pennanen Pekka podsjećajući da su oni inicijalno nastali uglavnom iz komercijalnih razloga. Pri tome ističe:

"...Komercijalni bosanski muzički snimci nastali prije Prvog svjetskog rada bili su praktično zaboravljeni nakon njihovog života na tržištu, tek nedavno je njihovo postojanje ugledalo svjetlo dana i u Bosni i drugdje u svijetu. Pošto se smatralo da komercijalni muzički snimci ne zavređuju da budu prikupljani u javnim ustanovama – (arhivama i bibliotekama) najraniji, pa i kasniji komercijalni snimci folklorne muzike jednostavno su izgubljeni.

Kao dokumenti izgubljenog svijeta, bosanski muzički snimci iz vremena prije Drugog svjetskog rata su izuzetno značajni za istraživanja zbog nekoliko razloga. Oni bacaju svjetlo na repertoar, stilove i tehnike uglavnom profesionalnih balkanskih muzičkih izvođača u Bosni prije ere socijalističkog folklorizma. Ovi snimci predstavljaju osnovu za iniciranje komparativnih studija promjena u nereligioznoj muzici u Bosni u posljednih sto godina. Snimci nude neprocjenjivu građu za istraživanja i u područjima historiografije i muzikologije. Materijal je također nezaobilazan za diskografska istraživanja i za razumijevanje tehnike snimanja u Bosni. Konačno ovi zapisi sadrže dobru muziku, često izuzetno kvalitetno interpretiranu. Ove snimke treba sakupiti, zatim ih restaurirati i ponovo publikovati na visokokvalitetnim CD-ovima za svakoga da može slušati." 2)

Tragajući za novim tržištima za svoje proizvode njemačka kompanija Deutsche Grammophon iz Berlina je 1907. godine u Bosnu i Hercegovinu poslala svog iskusnog snimatelja Franza Hampea koji je imao zadatak da načini prve i ustvari najranije gramofonske snimke muzike u Sarajevu.Tokom svog boravka u prijestonici BiH Hampe je snimio ukupno 150 voštanih matrica muzičkog sadržaja. Šesnaest snimaka – svi s muzikom za zurne s bubnjem – bili su za male ploče. Ostale 134 matrice bile su veće ploče maksimalnog trajanja od oko tri minute. Snimljeni materijal je štampan u tvornici gramofonskih ploča Deutsche Grammophon u Hanoveru i



Avdo Pivo (s nadimkom Krajišnik) — kazivač Hasan-bega Kulenovića iz Travnika. Pjevač pjesme »Mustaj-beg Lički oženi Kumalić Nuhana«.

Narodne pjesne

Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini.

Sabrao

Kosta Hörmann.

savjetnik zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu.

Knjiga prva.

Sarajevo.

1888.

a potežе srebrni
pa je sasu u njedarca Hanki.
Hotijaše i dalje bježati,
al' dostiže Rišljanine Hadžo,
udri Vuka čelikli handžarom,
na dvije ga pole rastavio.
Pa se vrati do lijepe Hanke,
uze Hanku sebi na krioce,
pa je pita Rišljanine Hadžo:
»Srce duško, alajbega Hanko,
hoćeš svoje rane preboljeti,
al' ćeš svoju majku uplakati?«
Progovori lijepa djevojka:
»N'jesu meni rane dodijale
od kubure Moračanin-Vuka,
neg' će rane mene umoriti
od handžara Moračanin-Vuka,
kojim brata pogubio tvoga.
Nego, Hadžo, obadva ti sv'jeta,
nosi mene u krčma Korita,
ukopaj me pokraj druma puta,
pokraj mene brata Muhameda;
udari nam mramor-kamenove,
nek' se znade gdje smo ukopani.
Još mi želam miloj pošlji majci,
nek' se suncu nada i mjesecu,
a Hankiji nikad za vijeka.
Neka crne obuče haljine;

320

330

340

106

SVATOVSKO GROBLJE NA MORINAMA

(Zagorje)

Zaprosio beže Ljubovića
na Zagorju lijepu djevojku,
Umihanu Čengić-alajbega;
zaprosio, curu isprosio,
na prstenu svadbu odgodio,
i ta svadba, do petnaest dana,
dok se beže Nevesinju vrati
i pokupi kićene svatove.
Glas do glasa, haber do habera,
haber dođe bijelu Mostaru;
to začuo Mostarlija Mujo,
pa šarenu knjigu načinio
na koljeno begu Ljubovića,
u knjizi mu 'vako besjedio:
»Čuješ mene, beže Ljubiću:
jesam čuo, jesam razumio,
da si moju curu preprosio
na Zagorju lijepu djevojku.
A ti znadeš, beže Ljubiću,
da je Uma moja zaručnica;

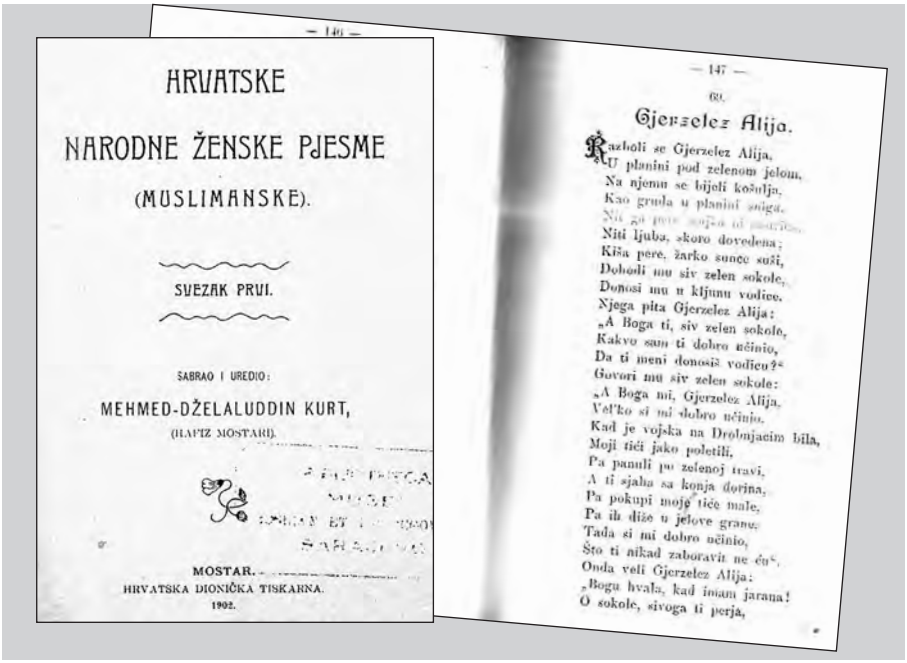
10

20

107

plasirane na tržište. Ova građa je publikovana u ediciji pomenute Kompanije pod nazivom Zonophon. Prema sačuvanom spisku među interpretatorima i izvođačima su bili: Juso i Zajko Besić, Nazif Memišević, Mustafa Sudžuka i Merkuš, Salih Kahrimanović, Rizvan Kardović (Kadrović ?) (epske pjesme), Vaso Stanković-Andolija, Miralem Razvalić i Mehmed Malbašić, Dikija Ferhatović i Dilfa Becić." 3)

U okviru svoga interesovanja za folklorno nasljeđe Balkana, njemački slavista Gerhard Gezeman 1937. godine objavljuje tekst predavanja, koje je prethodno održao na Narodnom univerzitetu u Beogradu, pod naslovom "O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskog naroda" u kojem ističe: "U ovim sevdalinkama je izražena duša muhamedanskog gospodstva od koga danas ima samo bednih ostataka i koje je stajalo u velikoj suprotnosti sa pravoslavnom i katoličkom rajom, onom istom rajom koja danas bez ustručavanja proglašuje ove sevdalinke za svoju duševnu i duhovnu svojinu. Svaki od vas oseća da je to njegova duša koja ovde peva, kao da ova pesma peva za njega, o njegovoj sreći i njegovom bolu. Taj osećaj on ima, ne samo kad čita ove lepe pesme, već i kada ih sluša, kada čuje ove blago nazalne, visoke i lelujave tonove u falzetu, ovo bujno rasipanje bezbrojnih melizama, ono naglo uzimanje vazduha na mestima gde bi to u klasičnoj muzici bilo nemoguće... Reći da se ovde radi samo o dekoraciji i ornamentici koja daje muzici ili tekstu nekakvu orijentalnu boju ne bi bilo sasvim tačno. Ne, u ovim po sebi izvesno dekorativnim elementima leži baš duša ove pesme... Ove pesme vi


HRVATSKE

NARODNE ŽENSKE PJESME

(MUSLIMANSKE).

SVEZAK PRVI.

SABRAO I UREDIO:

MEHMED-DŽELALUDDIN KURT,

(HAFIZ MOSTARI).

MOSTAR.

HRVATSKA DIONIČKA TISKARNA.

1902.

— 147 —

60.

Gjerzelez Alija.

Razboli se Gjerzelez Alija,
U planini pod zelenom jelom.
Na njemu se bijeli košulja,
Kao gruda u planini snega.
Niti ljuba, skoro dovedena;
Kiša pere, žarko sunce suši,
Dohodi mu siv zelen sokole,
Donosi mu u kljunu vodice.
Njega pita Gjerzelez Alija:
„A Boga ti, siv zelen sokole,
Kakvo sam ti dobro učinio,
Da ti meni donosiš vodicu?"
Govori mu siv zelen sokole:
„A Boga mi, Gjerzelez Alija,
Velko si mi dobro učinio.
Kad je vojska na Drobnjacim bila,
Moji tići jako poletili,
Pa panuli po zelenoj travi,
A ti sjaha sa konja dorina,
Pa pokupi moje tiće male,
Pa ih diže u jelove grane.
Tada si mi dobro učinio,
Što ti nikad zaboravit ne ću".
Onda veli Gjerzelez Alija:
„Bogu hvala, kad imam jarana!
O sokole, sivoga ti perja,

morate da čujete iz toplih usta samog naroda, i ne sme da vam smeta što one nisu svojina seoskog patrijarhalnog stanovništva, već su izrazito varoške pesme, pesme one urbanizovane muhamedanske gospodske klase." 4)

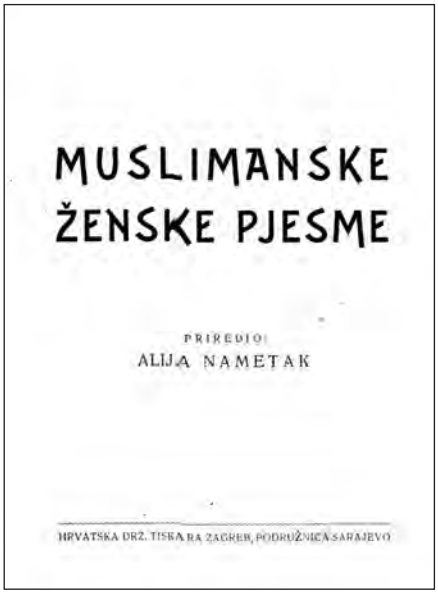
Iste godine, dakle 1937. godine, ekipa na čelu sa profesorom Gezemanom radila je u Sarajevu na fonogafisanju narodnih pjesama, a jedan od učesnika na ovom poslu Radoslav Medenica saopštavajući svoja zapažanja o svrsi te akcije istakao je: "Ekspedicija je nastojala da u svojim snimcima pruži što potpuniji presek sevdalinke u svim njenim oblicima i starala se da pruži što raznolikiji materijal i u pogledu same vrste pesme i njenog teksta, i melodijom na koju se peva. Prikupljeni materijal je vrlo zanimljiv i raznolik, on pruža mnogo saznanja o karakteru i životu sevdalinke kao izraza bosanske, odnosno muslimanske sredine..." 5)

***

U isto vrijeme časopisi *Gajret*, *Novi behar i Kalendar Narodne uzdanice* povremeno objavljuju tekstove primjera ove vrste usmene književnosti sakupljene od strane saradnika tih listova.

Iz književno-estetskih i kulturoloških razloga za sevdalinku se posebno interesiraju Šemsudin Sarajlić, Hamza Humo, Hamid Dizdar i Alija Nametak. Alija Nametak 1944. godine publikuje *Muslimanske ženske pjesme* (Zagreb, 1944)., kada i Hamid Dizdar objavljuje svoju zbirku *Sevdalinke: izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike* (Sarajevo, 1944). U predgovoru za svoju zbirku Dizdar ukazuje na vrstu pjesama od kojih se sastoji njegova zbirka: "Među ovim pjesmama ima najviše onih, koje su vrlo starog datuma. One su uglavnom, pjevaju "poravno". Ima ih, međutim, priličan broj koje su postale u novije vrijeme i koje je lako prepoznati. Među te spadaju: *"Oj kaduno kono moja, Što da živim*, *Imao sam jednu ružu, Što je život*, *U kafani sjedim pijem*, *Evo srcu mom radosti, Ah meraka sa večeri rane*, *Ni Bajrami više nisu kao što su nekad bili*, *U bašči kraj bijele ružice* i *Ti, draga, ti.* Sve nas to upućuje na činjenicu da naš narod glazbeno još uvijek stvara."6)

Književnik i folklorista Alija Nametak 1970. godine, u vlastitoj nakladi izdaje zaista stručno pripremljenu zbirku, koju je sam zapisivao pod naslovom *Od bešike do motike: Narodne lirske* i *pripovijedne pjesme bosanskohercegovačkih Muslimana* (Sarajevo, 1970. Str.3). U predgovoru ove knjige, autor ističe: "Ova zbirčica "ženskih" narodnih pjesama plod je moga dugogodišnjeg rada na sabiranju njihovu, koje traje pedeset godina i ne pretendira na antologijski atribut..." Zatim dodaje:"Veliki dio pjesama ove zbirke zabilježio sam 9. 01. 1955. godine u Mostaru od Pašane Begović rođene Džoklo i Hatidže Zagorčić rođene Kanje – gotovo 1000 stihova za jedan dan. Ugodno sam se iznenadio, nastavlja autor, u Brčkom u jesen godine 1956. gdje sam se uvjerio kako je još živa narodna pjesma. Tu sam zabilježio dosta balada i u gradu i u okolnim mjestima, posebno u Čeliću...".
Treba napomenuti da je tokom zapisivanja lirskih pjesama u Brčkom u ljeto 1956., po kazivanju Emine Zaimović iz Gornjeg Rahića, Nametak zabilježio pjesmu *Ženidba Sulejman ćehaje* (str. 128-136). Ova balada, zbog svojih strukturalnih i stilskih svojstava zaslužuje dotatna komparativna istraživanja posebno u vezi sa *Hasanaginicom* sa kojom ima brojnih dodirnih tačaka.



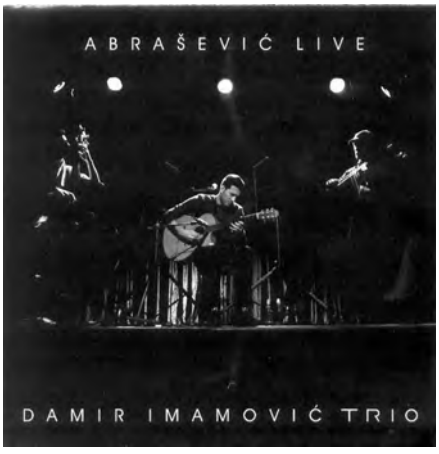
Sevdalinka u savremenom miltimedijalnom ambijentu i diskografija

Ponovo smo svjedoci porasta zanimanja za sevdalinku i kao usmenoknjiževnu i kao melopoetsku tvorevinu. Za nju postoji interes na dvije razine: kulturološkoj i naučnoj. Protagonisti naučnih interesovanja su profesori i predavači na etnomuzikološkim odsjecima muzičkih akademija i katedri usmene književnosti na univerzitetima (kakav je slučaj sa profesorom Munibom Maglajlićem, Tamarom Karačom i donekle sa mnom). Na drugoj strani idući u susret težnjama popularnog ukusa, sreću se autori koji poput novinara Vehida Gunića publiciraju zbirke tesktova ove pjesme. Izdanjima sevdalinki na CD-u i DVD-u kao i njenom izvođenju u javnim nastupima sa svoijim saradnicima, Omer Pobrić na svoj karakterističan način daje doprinos popularisanju i kontinuitetu ovog umjetničkog žanra. Članovi muzičke grupe *Mostar Sevdah Reunion* publici nude svoje varijante izvedbe najpopularnijih primjera ovog muzičkog izričaja. Na svoj specifičan način njima su se u novije vrijeme pridružili i Damir Imamović i Đelo Jusić. Ovi umjetnici osloncem na tradicionalnu muziku, svojim kreacijama na inovativan izvođački način, novim aranžmanima vraćaju sevdalinku u fokus pažnje urbane publike posebno prijemčive za ovu vrstu umjetničkog izraza. To se možda krije, iako još uvijek krhak, skroman nagovještaj da će se na ovaj način možda osigurati kontinuirana egzistencija ovome umjetničkom žanru i kulturnom blagu od značaja za cijelu bosanskohercegovačku kulturu.
Zahvaljujući dostignućima savremene informacijske tehnologije, a posebno Internetu danas je korisniku omogućeno da korištenjem kompjutera ne samo čita najstarije sačuvane tekstove ljudske civilizacije, pa tako i tekst sevdalinke, nego i da sluša njenu melodijsku izvedbu. Tako je primjerice moguće slušati izvođenje ovih pjesama, uz mogućnost da neka imena budu ispuštena, od strane pjevačica i pjevača (od kojih neki nisu među

živima): Emine Zečaj, Bebe Selimović, Nade Mamule, Zehre Deović, Hasibe Agić, Hanke Paldum, Esada Kovačevića, Zaima Imamovića, Himze Polovine, Safeta Isovića, Rize Hamidovića, Nedžada Salkovića, Muhameda Mujkanovića, Ferida Avdića. Esada Kovačevića, Enesa Begovića, da spomenemo same neke, kao što je moguće i pohraniti muzičke zapise za neka kasnija slušanja. Isto tako je, pored slušanja muzičkih zapisa putem Interneta moguće i naručiti i dobiti na kućnu adresu željeni CD-e i DVD-e. Treba spomenuti da Ognjen Tvrtković svojim prikazima prati ovu umjetničku tvorevinu u printanim medijima. Izdanjima fonograma sa sevdalinkama odnedavno se sustavnije bavi Javni radiotelevizijski servis BiH, Televizija Hayat kao i neke druge organizacije koje se bave multimedijalnom produkcijom.

Međutim, dostignuća informacijske tehnologije nije pratilo sustavno i temeljito traganje za ovom vrstom melopoetske građe s ciljem njenog rekonstituiranja unutar solidnog institucionalnog okvira. Naime, i dalje ostaje problem mogućnosti uvida u cjelinu, na raznim stranama razasute audiovizuelne građe, bilo da se radi o muzikološkoj građi unutar jedne zemlje ili pojedinačnog kulturnog ambijenta.Isto tako, u znatnom broju slučajeva je upitan kvalitet, ali i razina očuvanosti ove građe koja je uspjela preživjeti iz prošlosti.

Pri tome treba podsjetiti da još uvijek ne postoji arhiv ranijih zapisa i izdanja tekstova sevdalinki prikupljenih na jednom mjestu što bi uveliko pomoglo njenom izučavanju i situiranju, kako u kulturni ambijent u kojem je ponikla, tako i u odgovarajuće školske programe u osnovnoj i srednjoj školi pa i na univerzitetu, ali i u duhovni horizont običnog građanina općenito.



Neizvjestan status sevdalinke kao duhovnog kulturnog blaga Bosne i Hercegovine, a Bošnjaka posebno, okončao bi se institucionalnom brigom o zbrinjavanju njenih dokumentarnih zapisa (u okrilju odgovarajućih audiovizuelnioh arhiva, biblioteka i slično) prikupljanjem, čuvanjem, obradom i omogućavanje pristupa ovoj vrsti umjetničke baštine.Tome bi posebno pomogla izrada stručne diskografije – tekuće i retrospektivne, kao svojevrsnog inventara ove građe u cjelini njene egzistencije kako u prošlosti tako i u savremeno doba. Izrada retrospektivne i tekuće diskografije muzičkih izdanja Bosne i Hercegovine – posao koji je u nas već odavno trebalo započeti - u razvijenim zemljama obično obavljaju institucije za očuvanje memorije (muzikološki arhivi, biblioteke, muzeji itd). Njenom izradom bi se barem djelomično prebrodilo stanje u kojem već dosta dugo jedva da se može govoriti o organizovanom institucionalnom prikupljanju muzikološke građe i njenoj stručnoj obradi i omogućavanje korisnicima njenog korištenja. Nedostatak ove vrste inventara je itekako otežavao i otežava rad na istraživanju bosanskohercegovačke muzičke baštine, općenito, a sevdalinke posebno. Istina, još na raznim stranama postoje tekstualni zapisi i muzikološki snimci pjesama koje nazivamo sevdalinkama, ali još uvijek ne znamo gdje se to sve nalazi i koliko toga ima. Postoje privatne zbirke, zatim zbirke u okrilju institucija kao i dio građe koja je u posjedu pojedinih kulturno-umjetničkih, odnosno folklornih društava. O građi pohranjenoj u inostranstvu veoma malo se zna.

Nešto je dostupno javnosti, nešto nije. Danas važnim segmentom ovog zajedničkog boisanskohercegovačkog kulturnog nasljeđa raspolaže Javni radio-televizijski servis BiH.

Dragocjeno uporište, ako je takvo potrebno tražiti, za takva nastojanja nije teško naći u međunarodnim dokumentima i standardima za zaštitu i promociju tradicijske muzičke baštine koje su izdali UNESCO i Vijeće Evrope, kao i različita profesionalna udruženja na lokalnoj i svjetskoj razini.

U cilju rekonstrukcije i rekonstitucije ovoga nasljeđa nasušnu potrebu predstavlja izrada bosansko-hercegovačke nacionalne diskografije.

1) Koncept nacionalne diskografije prirodno proističe iz razvoja nacionalne bibliografije na polju bibliotekarstva i dokumentalistike. Ovaj zaključak predstavlja stav Međunarodne asocijacije zvučnih i audiovizuelnih arhiva – IASA-e o svrsi i načinu korištenja nacionalne diskografije koji pruža uputstva za najbolju praksu članovima odgovornim za uspostavljanje ove vrste usluga u pojedinim zemljama i u procesu eventualnog traženja izvora finansiranja.

2) Nacionalna diskografija obično ima dva aspekta: a) sistematsko popisivanje tekućih publikacija, godina za godinom, (u nekim zemljama to se postiže i putem obaveznog primjerka – legal deposit., b), sistematsko retsrospektivno pokrivanje svih povremenih publikacija. Svrha nacionalne diskografije je da omogući dokumentiranje produkcije i publiciranja fonograma u definiranom nacionalnom (državnom), ili kulturnom području. Ova aktivnost pruža sljedeće koristi:

a) Omogućava kupcima selekciju građe prilikom akvizicije i podržava provođenje zakona tokom registracijske procedure i implementaciju sistema obaveznog primjerka, b) predstavlja indikator uvjeta finansiranja za programe zaštite građe, c) podržava akademska istraživanja omogućavajući pristup građi putem biblioteka i arhiva, i putem diseminacije informacija o njihovim kolekcijama., d) obavještava javnost o aktivnostima nacionalne fonogramske industrije i stimulira interes za ponovnim izdanjima, e) podržava marketing lokalne muzičke produkcije i primjenu zaštite autorskih prava.

3) Novopublikovani izvori trebaju biti uključeni u nacionalnu diskografiju što je ranije moguće. Prioritet treba da imaju najnoviji izdati produkti, ali sveukupan cilj trebao bi biti kompletna retrospektivna pokrivenost ukoliko je ona nekompletna.

4) Obuhvat: nacionalna diskografija treba da pokrije svu fonografsku produkciju unutar definiranog nacionalnog ili kulturnog područja. Ona treba da obuhvati i materijal koji se komercijalno distribuira unutar određenog područja od strane izdavača čije sjedište ne mora biti unutar tog područja. Ona treba da obuhvati i materijal od nacionalnog i kulturnog značaja koji su izvan uobičajenih kriterija koji inače važe za publiciranje i distribuciju.

5) Što se tiče dokumentacionih standarda to se odnosi na informacije koje trebaju biti snimljene, a ne na način prezentacije podataka. Navođenje podataka koji se odnose na kompozitora/autora i izvođače, kataloški broj, datum i mjesto snimanja i fizičke osobine smatraju se obaveznim elementima opisa. Za to po pravilu treba koristiti Kataloška pravila IASA-e koja su proistekla iz Anglo-američkih pravila za katalogizaciju - AACR2 koja su bila prilagođena zahtjevima zvučnih zapisa.

6) Dostupnost i format: Bilo da je zabilježena na papiru ili CD-Romu, nacionalna diskografija treba da bude dostupna za kupovinu od strane javnosti i slobodno dostupna u bibliotekama obrađena po međunarodnim standardima kao što je UNIMARC, na primjer.

Ako je diskografija u formi baze podataka, ona treba biti besplatno pretraživa putem Interneta.

Bilo o kome se formatu radilo, treba biti omogućeno njeno pretraživanje putem ključnih riječi, ako je to u saglasnosti sa specificiranim kriterijima pretraživanja. Odgovornost za njeno pripremanje treba da bude povjerena odgovarajućoj instituciji koja je inače odgovorna za prikupljanje obaveznog primjerka izdavačke produkcije. U odsustvu odredbi o obaveznom primjerku njeno sastavljanje može preuzeti ustanova koja takav materijal prikuplja na dobrovoljnoj osnovi ili putem kupovine bilo da se radi, na primjer, o nacionalnom arhivu, biblioteci ili radiotelevizijskoj organizaciji. Odgovornost za distribuciju diskografije ne mora nužno biti na njenom sastavljaču. Tijelo odgovorno za pripremanje može međutim biti njen izdavač ili može načiniti odgovarajuće aranžmane sa zainteresiranim izdavačem. Izdavač, u svakom slučaju, bi trebao imati pravo da naplaćuje korištenje i kopiranje baze podataka.(<www.iasa-web.org>(24.05.2005).

Ono što je naviše rečeno o potrebi izrade i publikovanja diskografije sevdalinke kao etnomuzikološke forme podjednako se odnosi i na bibliograrfiju sevdalinke kao usmenoknjiževne odnosno tekstualne tvorevine.7)

***

Na pitanje kako se prikuplja diskograska građa u BiH u ovom trenutku moguć je samo fragmentaran odgovor, upravo onako kako je fragmentiran i kultu-

rni prostor BiH. Posmatrajući stvari u retrospektivi, treba podsjetiti da je, s ciljem istraživanja narodne umjetnosti i običaja, u Sarajevu 1947. godine bio osnovan Institut za proučavanje folklora. Uz obimnu stručnu biblioteku, Institut je vremenom akumulirao više od 5000 zapisa etnomuzikološke građe, isključivo sa teritorije Bosne i Hercegovine, te dragocjenu zbirku muzičkih insturmenata od kojih su neki prethodno bili potpuno nepoznati. Pored toga u Institutu je jedno vrijeme djelovao likovni odjel, a sakupljan je i materijal na temu narodnih igara. Institut je 1958. godine zajedno sa prikupljenom građom pripojen Etnografskom odjeljenju Zemaljskog muzeja u Sarajevu (sada Folklorni arhiv Zemaljskog muzeja – FAZM). Tokom svoga djelovanja Institut je izdao tri obimna broja biltena tematski posvećena različitim aspketima bosanskohercegovačke folkloristike.

Danas, može se reći da kakvom - takvom etnomuzikološkom građom iz Bosne i Hercegovine, uključujući i zapise sevdalinke, koja je inače malo istražena i malo poznata, pored Folklornog arhiva (*FAZM*) Zemaljskog muzeja, raspolaže Muzička akademija u Sarajevu (osnovana 1955.). Za pretpostaviti je da određeni obim melografisanog tradicionalnog muzičkog nasljeđa čuvaju arhivi Radija i Televizije Bosne i Hercegovine kao i druge radio i televizijske kuće u Sarajevu i drugim kulturnim centrima Bosne i Hercegovine. Nacionalne biblioteke zemalja sa područja bivše Jugoslavije, kao i srodne ustanove u nekim drugim evropskim zemljama, odnosno njihove specijalne zbirke, posjeduju, između ostalog, i snimke bosanskohercegovačke muzikološke građe za kojom treba tragati. Takva građa u onoj mjeri u kojoj je postojala u okrilju Narodne i univerzitetsek biblioteke Bosne i Hercegovine u Sarajevu, najvećim dijelom je izgubljena tokom granatiranja Vijećnice 25/26. avgusta 1992. godine.

Visokoškolske ustanove, posebno Muzička akademija u Sarajevu, počela je, iako još uvijek dosta skromno da se svojim nastavnim planom i programom otvara prema etnomuzikološkom nasljeđu BiH, pa time i bošnjačkom. Kao posebna tema sevdalinka se počela tek odnedavno izučavati kao izborni predmet na drugoj godini Odsjeka za bosanski, srpski i hrvatski jezik Pedagoškog fakulteta u Zenici.

Muzička produkcija Javnog radio televizijskog servisa BiH odnedavno je izašla u javnost s izdanjem *Antologije BH sevdalinke* (u planu je izdavanje 12 CD-ova). Nekoliko izdanja pripremila je i publicirala muzička produkcija Neovisne televizije Hayat. Tom vrstom posla bavi se i produkcijska kuća "Bosnaton". Nedavno je Gete institut sa sjedištem u Sarajevu, pripremio izdanje jednog CD-a naslovljenog "Bentbaša: Sevdalinka, Bosanska ljubavna pjesma".(www.goethe.de/ins/ba/sar/bs).

Najcjelovitiji prikaz, do sada, usmene bošnjačke lirike u nas dat je u tekstu Muniba Maglajlića "Bošnjačka usmena lirika" (str. 5-41) koji je napisan kao predgovor za knjigu *Usmena lirika Bošnjaka* (Sarajevo: Bošnjačka zajednica kulture Preporod, 2006.). Muzikološkim aspektima ove pjesme dosta intenzivno se bave profesorice Selma Ferović i Tamara Karača.

Poneke agilnije kulturno-umjetničke ustanove u neposrednom bosansko-hercegovačkom susjedstvu, pa i šire, također održavaju u životu i povremeno publiciraju građu sa tematikom sevdalinke. Vjerovatno podstaknut potrebom da pruži svoj doprinos revitalizaciji ovog nasljeđe i da pripomogne kako bi mu se osigurao prijemčiviji društveni ambijent, Omer Pobrić je u selu Mulićima kod Visokog u ljeto 2003. godine inicirao osnivanje *Instituta sevdaha* čime su se, zahvaljuujući novim tehnikama snimanja i reproduciranja, stvorile mogućnosti afirmiranja muzičke tradicje kojom se bavi.

Iz naviše navedenog nije teško izvući zaključak o potrebi izrade ne samo bosanskohercegovačke bibliografije nego i diskografije. Isto tako krajnje je vrijeme pokretanje aktivnosti institucionalnog arhiviranja bosanskohercegovačke uključujući i bošnjačku folklornu i etnomuzikološku baštinu što bi bilo posebno blagotvorno za sevdalinku – lirsku pjesmu čije ime je svima na usnama, a čije suštinsko značenje je mnogima ustvari još uvijek magična nepoznanica.

Ako postoje nedoumice oko toga da li treba sačuvati sevdalinku kao vrhunsku umjetničko-muzičku i tekstualnu tvorevine, a takvih nedoumica očito ima s obzirom na njen današnji status, te nedoumice mogu se otkloniti osloncem na Konvenciju o zaštiti nematerijalne kulturne baštine UNERSCO-a koja je stupila na snagu 2006. godine, nakon što ju je ratificiralo trideset država.

Među članicama UNESCO-a potpsnicama Konvenencije od početka 2009. godine je i Bosna i Hercegovina.

Napomene

1) "Kuba, Ludvik". *Muzička enciklopedija*, Zagreb, JLZ, 1974, II, str. 393. Vidjeti Kubinu zbirku *Pjesme i napjeve iz Bosne i Hercegovine* koje je u Sarajevu publikovala izdavačka kuća "Svjetlost" 1984. godine.

2) Risto Pekka Pennanen. "Recording Bosnia's musical heritage: from the Austro-Hungarian era to World War II." *Bosnia Report*, New Series (London: Bosnian Institute, January-July, 2007)<www.bosnia.org.uk> (6.09.2007).

3) Risto Pekka Pennanen. "Zaboravljeni kovčeg s blagom: prvi gramofonski snimci svih vremena u Sarajevu, maj – juni 1907." Zbornik radova. III. Međunarodni smipozij Muzika u društvu, Sarajevo, 24-26 oktobar, 2002. Sarajevo: Muzikološko društvo FbiH, 2001. str. 170-175.

4) Gesemann, Gerhard. "O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskog naroda." *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (Beograd, 1937)., Preštampano u: svesku I, Gesamellte Abhandlungen von Gerhard Gesemann. Munchen: Hieronymus Verlag Neuried, 1981, str. 449-461.

5) Milošević, Vlado.1973. "Rad ekipe prof. dra Gerharda Gezemana na fonografisanju narodnih pjesama u Sarajevu 1937". *Radovi ANU BiH, Odjeljenje za umjetnost i književnost,* XLVII (1973), str. 187.

6) Dizdar, Hamid. *Sevdalinke: izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike* (Sarajevo, 1944). str. 7.

7) O tome kakva je zadaća bibliografije pogledati u knjizi Enesa Kujundžića *Bibliografija i metodi citiranja* . (Gradačac: Biblioteka "Alija Isaković", 2006.).

Literatura o sevdalinci

/Andrić, N. Hrvatske narodne pjesme. Knj. sedma: Ženske pjesme. Odio drugi, sveska treća (Ljubavne pjesme). Zagreb, 1929.

Arnautović, Rešad. *Zbirka stiliziranih bosanskih pjesama za dvoglasni dječiji (ženski) hor.* Sarajevo, s.l., s.a.

Arnautović, Rešad.1995. *Put putuje Latifaga: zbirka stiliziranih bosanskih pjesama za ženski hor.* Sarajevo: Ministarstvo obrazovanja, nauke, kulture i sporta, 1995.

Azemović, Zaim. *U riječima lijeka ima: Zbornik zapisa narodnih umotvorina iz Rožaja i okoline.* Rožaje. 1987.

Bajraktarević, Fehim. *Pregršt narodnih pjesama iz bosanskog Skoplja.* Beograd: SANU, Etnografski institute, 1960.

"Banjalučke narodne pjesme": <www.castra.net/banjaluka/pjesme.aspx>

"Bosnian Music: Old and new": <www.tamburaweb.com/bosnia.htm>

'Balet Bosne i Hercegovine.' *Muzička enciklopedija.* Zagreb: JLZ, 1971. p. 125-26.

Baralić, Maja. 'Ilahija u Bosni i Hercegovini.' *Muzika*, I, 4 (1997), 109-115.

Baralić, Maja. 'Mevlud u bošnjačkoj praksi.' *Muzika,* II, 3 (1999), 33-37.

Bartok, Bela, Albert Lord. *Serbo-Croatian Folk Songs: Texts and Translations of seventy-five folk songs from the Milman Parry Collection.* New York: Columbia University Press, 1951. XVII, 431 p.

"Bartok B.: Djela", *Muzička enciklopedija,* Zagreb: JLZ, 1971. p. 143.

Bartok, Bela., Albert Lord. *Yugoslav Folk Music.* New York: State University of New York, 1978. 4 vols.

Bašeskija, Mula Mustafa Ševki. *Ljetopis (1746-1804).* Prijevod sa osmansko turskog na bosanski Mehmed Mujezinovi. Sarajevo, 1968.

Bašeskija, Mula Mustafa Ševki. Ljetopis: 1746-1804. *Prijevod sa turskog, uvod i komentar Mehmed Mujezinović. 3. izdanje. Sarajevo: Sarajevo publishing, 1997.*

Bašić, Husein. *Crni dukati: Izbor iz narodnog stvaralaštva plavsko-gusinjskog kraja.* Ivangrad: Književni klub, 1971.

Bašić, Husein. "Riječ o lirskim narodnim pjesmama iz Sandžaka.": Predgovor za knjigu *Može li biti što bit' ne može: Lirske narodne pjesme iz Sandžaka, antologija.* Sabrao i priredio Husein Bašić. Tuzla: Fi-Grafik, 1991.

Bašić, Husein. *San i pola života: Tradicionalna usmena književnost Muslimana-Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije (antologija*). Novi Pazar: INA "Damad", 1996.

Bašić, Husein. *Antologija usmene književnosti Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije.* Podgorica: "Almanah", 2002.5 knj.

Bejtić, Alija: "Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama." *Bilten Instituta za proučavanje folklora,* II (1953), str. 387-405., Ibid., III (1955), str. 105-124.

Blagajić, Kamilo.1886. *Hrvatske narodne pjesme i pripovijetke iz Bosne.* Drugo popravljeno izdanje. Zagreb,1886..

"Bosansko-hercegovačka muzika". *Muzička enciklopedija.* Zagreb: JLZ, 1971. p.225 - 233. www.bosnia.ba/muzika/vremeplov

Bosnia: Echoes from an Endangered World. CD. SF 40407. Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1997.

Bugarinović, Milan. *Sarajke: srpske narodne ženske pjesme iz zbirke Milana Bugarinovića.* Mostar, 1904.

Burton, Kim. "Bosnia-Herzegovina: Sad songs of Sarajevo – Sevdalinke." *World Music: the rough guide. Vol. I: Africa, Europe and the Middle East.* London: The Rough Guides, p.253.

Buturović, Đenana: "O lirskim narodnim pjesmama u Žepi." *Članci i građa,* XII (Tuzla, 1978), str. 55-71.

Buturović, Đenana. "Narodna poezija u tešanjskom kraju", GZM, NS (E), 1986/87, 41-42: 275-333.

Buturović, Đenana: "Nekoliko napomena u vezi sa pitanjem klasifikacije narodnih pjesama." *Makedonski folklor*, XIV, 27-28 (1981), 71-77.

Buturović, Đenana. *Morići: Od stvarnosti do usmene predaje.* Sarajevo: Svjetlost, 1983.

Buturović, Đnana, Lada Buturović. *Antologija bošnjačkih usmenih lirsko-narativnih pjesama.* Sarajevo: Svjetlost, 2002.

Buturović, Đenana, Munib Maglajlić. 1998. Narodna književnost, Knj. 2, u: *Bošnjačka književnost u književnost u književnoj kritici.* Sarajevo: Alef, 1998.

Cartwright, Garth. "Bosnia Sevdah", *Folk Roots,* 271-272 (Januar- Februar, 2006), 47-50.

Čavlović, Ivan *Vlado Milošević: kompozitor.* Sarajevo. Muzikološko društvo F BiH, 2001. 362 str.

Čavlović, Ivan. *Nauka o muzičkim oblicima.* Sarajevo: Studentska štamparija, 1998. 517 str.

Ćumurija, Ismet. "Tumač i baštinik sevdalinke: Povodom 13-godišnjice smrti Himze Polovine", *Most,* 117-118 (28-29) (Mostar, 1999), 79-83.

Ćumurija, Ismet. "Legendarni sevdahlija: Životni put veterana i barda Zaima Imamovića", *Most*, 181 (92), (Mostar, 2004).

Davidović, Stevan. *Srpske narodne pjesme iz Bosne (ženske).* Pančevo, 1884.

Dizdar, Hamid. *Sevdalinke: Izbor iz bosansko-hercegovačke narodne lirike.* Sakupio, odabrao i uredio Hamid Dizdar. Sarajevo, 1944.

Dizdar, Hamid. *Ljubavne narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine.* Izbor i redakcija Hamid Dizdar. Sarajevo, 1953.

Dizdar, Hamid. *Šaljive narodne pjesme.* Izbor i redakcija Hamid Dizdar. Sarajevo:"Veselin Masleša," 1953.

Durić, Rašid. *Trajna tradicija.* Wuppertal-Tuzla: Bosanska riječ, 2000.

Erlangenski rukopis: Zbornik starih srpskohrvatskih narodnih pjesama. Popularno izdanje. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1987.

Eschker, Wolfgang. *Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren.* Munchen: Verlag Otto Sagner, 1971. 275 S.

Eschker, Wolfgang."Ljubiti, umrijeti: Lirika u tragediji: Heine i bošnjačke narodne ljubavne pjesme": *Behar – prvi bošnjački časopis na Internet mreži,* <www.geocities.com/Paris/Bistro/1347/behar36a.html>

Fakić, Fehim. *Butum Tuzla ...* Tuzla: Harfograf, 2001. 142 str.

Ferović, Selma."Muzičko vaspitanje u BiH: 1878 – 1997".*Muzika,* I, 4 (1997), 149-164.

"Folklorna muzika ". *Muzička enciklopedija.* Zagreb:JLZ, 1971. 592-93.

Frndić, Nasko. *Narodni humor i mudrost Muslimana.* Zagreb : Stvarnost, 1972.

Fulanović-Šošić, Miroslava. "Bibliografioja napisa u časopisu 'Muzika': 1997 – 1999."*Muzika = Music,* IV, 1-2 (januar – juni 2000), 137-43.

Fulanović-Šošić, Miroslava. “ O narodnom muzičkom stvaralaštvu i takozvanoj novokomponovanoj narodnoj muzici “. *Muzika,* II, 4 (1998), 84-87.
Geseman, Gerhard. *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pjesama* Semski Karlovci : SKA, 1925.
Gesemann, gerhard. “O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskog naroda.“ *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (Beograd, 1937)., Preštampano u: svesku I, Gesamellte Abhandlungen von Gerhard Gesemann, (Munchen: Hieronymus Verlag Neuried, 1981, str. 449-461.
Goy, Dennis Edward. *A Green Pine: An Anthology pf Love Poems from the Oral Poetry of Serbia, Bosnia and Herzegovina*. Beograd: Prosveta, 1990.
Gunić, Vehid. *Meraklije*. Tuzla: R&R, 1994. 2 knj.
Gunić, Vehid. *Sevdalinke o gradovima.* Bihać: NIP “Bošnjak,” 1997. 240 str.
Gunić, Vehid. *Sarajevo divno mjesto: najljepše pjesme o šeheru.* Sarajevo: Vehid Gunić, 1999. 181 str..
Gunić, Vehid. *Sevdalinke.* Tešanj: Planjax, 2003. 2 knj.
Hadžić, Hajrudin. *Tradicionalne bošnjačke igre i njihova veza sa običajima*. Sarajevo: Bosanski kulturni centar, 1999.
“Herzog, George”. *Muzička enciklopedija.* Zagreb:Jugoslavneski leksikografski zavod, I974. str. 121.
Horozić, Asim. *Harmonija za III razred srednje muzičke škole.* Sarajevo: OKO etc., 1997. 132 p.
Hrenovica, Muhamed Zlatan. *Slovo o Zaimu.* Sarajevo:Vidam, 1997. 102 str.
“ Institut za proučavanje folklora u Sarajevu “, *Muzička enciklopedija.* Zagreb: JLZ, I974. 209-210.
Humo, Hamza: “Muslimani Bosne i Hercegovine posmatrani kroz sevdalinku,” *Gajret, kalendar za 1937* (Sarajevo, 1936), 177-180.
Isaković, Alija. *Biserje : Antologija bošnjačke književnosti*. 3. dop. izd., Sarajevo: Ljiljan, 2002.
Isović, Safet. “ Sevdalinka se rađa u nama. “. Intervju dat Mensuru Brdaru *Preporod*, XXI (1. juli 1990), str. 10-11.
Jahić, Dževad. “ Jezički izvori sevdalinke”, *Odjek,* XLI, 21(1988), str. 16-17.
Jahić, Dževad. “Sevdalinka i bosanski jezik.“ U: *Bosanski jezik u 100 pitanja i 100 odgovora,* Sarajevo: Ljiljan, 1999. str.
Jahić, Dževad. *Narodne pjesme Bošnjaka.* Moskva, 1995.
Jašarević, Aida. “Publicistički izvori o muzici u BiH do 1918”. *Muzika,* III, 4 (1999), 76-78.
Jugoslavskie narodnie pesni iz Sandžaka. Po pjevanju Hamdije Šahinpašića rodom iz Pljevalja. Priredio M. Vasiljević. Moskva: Akademija nauka SSSR, 1967.
Jukić, Ivan Franjo. *Sabrana djela*. Sarajevo: Svjetlost, 1973. 2 knj.
“Kačerovski, Bogomir”. *Muzička enciklopedija.* Zagreb: JLZ, I974. p. 290.
Kadragić, Hasan: *Umjetnička vrijednost bosansko-hercegovačke sevdalinke.* Sarajevo, 1933. 14 str.
Karača, - Beljak, Tamara. “Kamo idemo? Zašto se odričemo vlastitog tradicionalnog izričaja ? “ u*: Zbornik radova/ III. Međunarodni simpozij Muzika u društvu, Sarajevo*, *24-26 oktobar 2002.* Sarajedvo: Muzičkološko društvo F BiH etc., 2003. str. 167-169.
Karača – Beljak, Tamara. “ Promjene u načinu interpretacije sevdalinke.” *Folklor Bosne i Hercegovine,* sv. 1 (Sarajevo, 1991); str. 177- 180.
Karača-Beljak, Tamara. *Sevdalinka: Melopoetski oblik bosanskohercegovačke gradske sredine.* Sarajevo. Magistarska teza. Sarajevo: Muzička akademija, 2002.
Karadžić-Stefanović, Vuk. *Mala prostonarodna slavenoserbska pjesnarica.* Beč, 1814.
Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pjesme iz Hercegovine (ženske).* Beč, 1866.
Kasumović, Ahmed. *Bošnjačke narpodne pjesme Srebrenika i okoline.* Gračanica: Grin, 2000.
Kenjalović, Milorad. *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog*. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2002. 184 str.
Kenjalović, Milorad. *Biseri gradske muzike.* Banja Luka: Besjeda etc., 2000. 53 str.
Krajtmajer, Vinko. “ Humački svirači – prenosioci zanimljive tradicionalne prakse majevičkog kraja “. *Zbornik radova XXXIV Kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije: Tuzla, 22. do 26. IX I987*. Tuzla, I987. 293-99.
Krajtmajer, Vinko. *Sviranje i bubnjari u muzičkoj tradiciji sjerevo-istočne Bosne.* Doktorska disertacija. Sarajevo: Muzička kademija, 1995. 444 str.
Krnjević, Hatidža. *Narodne pjesme : Lirske, lirsako-epske, epske.* Sarajevo : “ V. Masleša “, 1973.
Krmnjević, Hatidža. *Usmene balade Bosne i Hercegovine : Knjiga o baladama i knjiga balada.* Sarajevo: Svjetlost, 1973.
Krnjević, Hatidža. “Rukoveti lirskih pesama Erlangenskog rukopisa “, u : *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji.* Beograd : Nolit, 1980.
Krnjević, Hatidža: *Lirski istočnici: Iz istorije poetike lirske narodne poezije.* Beograd: BIGZ etc., 1986.
“ Kučukalić, Zijo “. Muzička enciklopedija. Zagreb: JLZ, I974. str. 394.
Kuba, Ludvik. *Narodne pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine.* Sarajevo : Svjetlost, 1984.
Kuba, Ludvik “Pjesme Južnih Slavena i Muslimanstvo “.Usmena književnost: Bošnjačka književnost u književnoj kritici. Sarajevo: Alef, 1998. str.326-331.
Kučukalić, Zijo. *Likovi savremenih bosansko-hercegovačkih kompozitora*. Sarajevo, I961.
Kučukalić, Zijo. *Dvadeset godina Sarajevske opere.* Sarajevo, I966.
Kučukalić, Zijo. *The Development of Musical Culture in Bosnia and Herzegovina.* Sarajevo, I967.
Kučukalić, Zijo. “Folk Music as an Influence on Art Music in Yugoslavia”, *Papers of the Yugoslav-American Seminar on Music*. Bloomington, I970.
Kučukalić, Zijo. *Osnovi muzičkog obrazovanja za I razred gimnazije.* Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1968. 93 str.
Kuhač, Franjo: *Južno - slavjenske narodne popievke*. Zagreb: Tiskara i litografija C. Alberchta, 1876-1941. I-V knj.
Kujundžić, Enes. *Narodna književnost Bošnjaka: Uvod i izbor tekstova*. Zenica: Dom štampe, 2001. 384 str.
Kurt, Mehmed-Dželaludin. *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske).* Svezak prvi. Sabrao i uredio Mehmed-Dželaluddin Kurt (Hafiz Mostari). Mostar, 1902.
Kurtović, Šukrija.”Sevdalinka – naša narodna pjesma: Povodom Radio-eseja Ž. Zdravkovića”.*Glasnik VIS,* IX (1958), str.184-187.
Lockwood, Yvonne. *Text and Context: Folksong in a Bosnian Muslim Village.* Columbus, Ohio: Slavica, 1983.
Lovrenović, Ivan. *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki.* Izbor Ivan Lovrenović. Sarajevo: BH Dani, 2004.
Ljubušak, Kapetanović, Mehmed-beg. *Narodno blago*. Sarajevo, 1887.
“Maćejovski, Franjo”. *Muzička enciklopedija*. Zagreb: JLZ, I974. 498-499.
Maglajlić, Munib. “Tri Kubina ogleda o pjesmi Južnih Slavena. “ *Radio Sarajevo: Treći program*, 15 (1976).
Maglajlić, Munib. *101 sevdalinka.* Mostar: Prva književna komuna, 1977.
Maglajlić, Munib. *Od zbilje do pjesme: ogledi o usmenom pjesništvu.* Banja Luka: Glas, 1983. 221 str.
Maglajlić, Munib. *Muslimanska usmena balada*. Sarajevo: “V. Masleša“, 1985.
Maglajlić, Munib. *Usmeno pjesništvo od stvaralaca do sakupljača,* Tuzla, Univerzal, 1989.
Maglajlić, Munib. *Usmena lirska pjesma, balada i romansa*. Sarajevo: Institt za književnost etc., 1991.
Maglajlić, Munib. *Antologija bošnjačke usmene lirike*. Sarajevo: Alef, 1997.
Maglajlić, Munib. *Bošnjačka usmena lirika.* Sarajevo:Sarajevo publishing, 2000.
Maglajlić, Munib. *Usmena lirika Bošnjaka.* Sarajevo: BZK “Preporod“, 2006. 387 str.
Mehmedić, Mirta. *De Bosnische Sevdalinka.* Amsterdam: Univeriteit Amsterdam, 2002. 79 p.
Mešić, Salih. *Sa gornjeg čardaka: 120 pjesama iz zbirke Saliha Mešića*. Priredili Munib Maglajlić i Smail F. Terzić Tešanj: Narodni univerzitet, 1976.
Miles, Foley John. *Oral Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1985. Dopune u: *Oral Tradition* 1 (I986): 171-230., 3 (1988): 11-60., 7 (1992): 284-330.
“The Milman Parry Collection of Oral Literature at Harvard.”<www.fas.harvard.edu/-mpc/index. html>.
“Milošević, Vlado”. *Muzička enciklopedija.* Zagreb, I974. str. 586.
Milošević, Vlado. *Bosanske narodne pjesme*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, I954-I964. 4 knj.
Milošević, Vlado. “Rad ekipe prof. dra Gerharda Gezemana na fonografisanju narodnih pjesama u Sarajevu 1937”. *Radovi ANU BiH, Odjeljenje za umjetnost i književnost,* XLVII (1973), str. 185-208.

Milošević, Vlado. *Kameni spavač: Partitura za gudački kvartet i recitatora.* Sarajevo: ANU BiH, Djela, knjiga 51, 1974.
Milošević, Vlado. *Krajiške borbene pjesme.* Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, I959-I961. 2 knj.
Milošević, Vlado. *Sevdalinke*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, I964.
Milošević, Vlado. *Ravna pjesma.* Banja Luka: Glas, I984.
Mlač, Krešimir. *Zlatna knjiga hrvatske narodne lirike*. Zagreb: Matica hrvatska, 1972.
Mirković, Petar. *Srpske narodne pjesme (gerzovske i djevojačke) iz Bosne*. Pančevo, 1886
Mostar Sevdah Reunion (različiti izvođači i pjevači). CD. World Connection 43011, 1999.
Musabegović, Jasmina. *Bošnjačke uspavanke.* Pripremila Jasmina Musabegović. Sarajevo: Preporod, I997. 59 str.
"Music of Bosnian Muslims": <http:// marvin.ecc.cc.mo.us/almir/pjesme/sevdah/about>
Muzička enciklopedija. 2. izd. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod - JLZ, 1971 – 77. 3 sv.
Nametak, Alija. *Muslimanske ženske pjesme./* Priredio A. Nametak. Sarajevo: Naklada knjižare H. Ahmeda Kujundžića, 1944. 117 str.
Nametak, A.: *Bibliografija folklorne građe u deset godišta "Behara" s indeksom motiva.* Sarajevo: Izdanje Instituta za proučavanje folklora, 1957. 41 str.
Nametak Alija. *Od bešike do motike: Narodne lirske i pripovijedne pjesme bosansko-hercegovačkih muslimana.* Sarajevo: Vlastito izdanje autora, 1970.
Nedić, Vladan. *Antologija lirskih narodnih pjesama.* Beograd: Srpska književna zadruga, 1969.
"Online Resources for Ethnomusicological Information": <www.middlebury.edu/lib/ethno.html>.
Orahovac, Sait. *Sevdalinke, romanse i balade Bosne i Hercegovine*. Prikupio, izbor i redakciju izvršio Sait Orahovac. Sarajevo: Svjetlost, 1968. 899 str.
Orahovac, Sait. *Stare narodne pjesme Muslimana Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.
Orahovac, Sait. *Muslimanske narodne pjesme*. Beograd: Rad, 1977.
Orahovac, Sait. *Biserna ogrlica*. Banja Luka: Glas, 1990.
Panić, Dragica. "Neki elementi instrumentalne tehnike na šargiji sa Brčanskog područja", *Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Tuzla, 1987. 507-513.
Pantić, Miroslav. *Narodne pesme u zapisima XV – XVIII veka.* Izbor i predgovor dr Miroslav Pantić. Beogad, 1964.
Pašić, Azra. "Žena u gradskoj muslimanskoj muzičkoj tradiciji. " *Folklor Bosne i Hercegovine*, Sv. 1 (Sarajevo, 1991), str. 155-158.
Pelletier, Rene. *La chanson d' amour a Sarajevo.* Besanocon: Imprimerie Jacques et Demontrond, 1938.
Pennanen, Risto Pekka.2002. "Zaboravljeni kovčeg s balgom – prvi gramofonski snimci svih vremena u Sarajevu, maj – juni 1907. " : *Zbornik radova/ III. Međunarodni simpozij Muzika u društvu, Sarajevo, 24-26 oktobar 2002*. Sarajevo : Muzikološko društvo F BiH etc., 2003. str. 170-175.
Petranović, Bogoljub. *Srpske narodne pjesme iz Bosne (Ženske)./* Skupio ih i na svijet izdao Bogoljub Petranović. Knjiga prva. Sarajevo: U bosansko-vilajetskoj štampariji, 1867. X, 348 str. Drugo izdanje, Sarajevo, 1989.
Petrović, Ankica."Bosnia-Herzegovina", *The Garland Encyclopedia of World Music*: *Europe*. New York, London: Garland Publishing Inc., 2000. p. 962-971.
Petrović, Ankica. "Bosnia-Herzegovina: Traditional Music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.London: Macmillan Publishers Ltd., 2001. p. 58-65.
Pobrić, Omer. *99 sevdalinki i po koja pjesma.* Visoko: Muzički atelje "Omega", 1992.
Pobrić, Omer. *Sevdah nadahnut životom ... slobodom.* Visoko: Muzički atelje "Omega", 1996.
Pobrić, Omer. *Bajram i Ramazan u pjesmi.* Monografija., 2 CD-a., 2 video kasete., 2 audio kasete. Visoko: Muzički atelje "Omega", 2000.
Pobrić, Omer. Miruh Bosne: knjiga nota i tekstova, 7 CD-ova i I4 audio kazeta. Visoko-Mulići: "Omega", 2002.
Pobrić, Omer. *Banjalučki sevdah u vremenu.* Visoko: Institut sevdaha, 2004.
Pozajić, Mladen. "Izgradjivanje vlastitog nacionalnog muzičkog izraza u djelima bosanskih kompozitora", *Muzika,* I, 4 (Sarajevo, 1997), 5-10.
"Pozajić, Mladen". *Muzička enciklopedija,* Zagreb: JLZ, I977. str. 119.
Prilozi za proučavanje muzičke kulturne baštine u Bosni i Herecegovini (1994: Sarajevo): Zbornik sažetaka. Sarajevo: Avicena, 1994. 48 str.
Prvi javni sastanak koordinacionog odbora za ispitivanje tradicionalne narodne religiozne obredne muzike u Jugoslaviji: Sarajevo, I4. juna I984. Sarajevo: ANUBiH, I989.
"Rihtman, Cvjetko", *Muzička enciklopedija,.* Zagreb: JLZ, I977. str. 204.
Rihtman, Cvjetko. "Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine." *Bilten Instituta za proučavanje folklora,* I, (Sarajevo, 1951), str. 3-38.
Rihtman, Cvjetko. "Narodna muzika jajačkog sreza." *Ibid.,* II (Sarajevo, 1953), str. 5-102.
Rihtman, Cvjetko. "Narodna muzička tradicija Žepe."*GZM (Etnologija),* XIX (Sarajevo, 1964), str. 237-305.
Rihtman, Cvjetko. "Folk music in Bosnia and Herzegovina". *The Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, 1981. Vol. XX, str. 588-594.
Rihtman, Cvjetko. "O porijeklu sevdalinke". *Ilustrovana politika,* br. 281 (Beograd, 1964), str. 7.
Risojević, Ranko. *Vlado S. Milošević: jedan vijek*. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 2001. 314 str.
Romanić, Teodor. *Muzika u Sarajevu: Sjećanje neposrednog učesnika*. Sarajevo: Rabic, 2002. 223 str.
Sarajlić, Šemsudin. "Sevdalinke".*Narodna uzdanica: književni zbornik za godinu 1943.* Godina XI (Sarajevo, 1942), str. 123-123-127.
"Sevdalinka". *Muzička enciklopedija,.* Zagreb, JLZ, I977. str. 240.
Smailović, Avdo. *Teorijsko-didaktički osnovi muzičkog vaspitanja u razrednoj nastavi* i *predškolskom vaspitanju.*.Sarajevo: Svjetlost, 1977. 65 str.
Softić, Aiša: Razvoj bošnjačke nauke o usmjenoj književnosti. str. 51-71 u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici.* Knj. 6. Novija književnost - Kritika. Sarajevo, Slef; 1998. 781 str.
"Smailović, Avdo". *Muzička enciklopedija,.* Zagreb, JLZ, I977. str. 388.
Suljkić, Hifzija. *Islam u bošnjačkoj narodnoj poeziji.* Tuzla: R&S, 2003.
Šahinpašić, Hamdija. *Po Tasliđi pala magla: narodne pjesme iz Sandžaka po pjevanju Hamdije Šahinpašića iz Pljevalja.* Sarajevo: Zavičajni klub Pljevljaka i prijatelja Pljevalja iz Bosne i Hercegovine, 2002.
Tahirbegović, Farah. *Emina Zečaj, Mehmed Gribajčević: Sevdalinka.* Sarajevo, 1998.
Tahirbegović, Farah et al. *Pjesma srca moga: Stotinu najpljepših pjesama Zaima Imamovića.* Sarajevo: Buybook, 2004. (Sa CD-om izabranih pjesama Zaima Imamovića).
Tordinac, Nikola. *Hrvatske narodne pjesme i pripovijetke iz Bosne.* 2. izd.Vukovar, 1883.
Tupković, Rusmir. *Tuzlanska rok scena: prvih 35 godina.* Tuzla: Radio Kameleon, 1996. 69.
Vasiljević, Midrag. *Jugoslavskie narodnie pesni iz Sandžaka.* Po pjevanju Hamdije Šahinpašića rodom iz Pljevalja. Priredio M. Vasiljević. Moskva: Akademija nauka SSSR, 1967.
Velagić, Mehmed, Edward H. Jones. *Sevdah: Traditional Music from Bosnia.* London: Boosey and Hawkes, 1997.
Vidan, Aida. *Embroidered with Gold, Strung with Pearls: The Traditional Ballads of Bosnian women.* Cambridge: Harvard University Press, 2003.
Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana. Sarajevo: ANU BiH, I986. Bibliografija str. 21-26.
Zorabdić, Omer. Pjesme koje pjeva Zaim Imamović. Sarajevo : Omladinska knjiga, 1953.
Zovko, Ivan. *Hercegovke i Bosanke : Sto najradije pjevanih ženskih pjesama.* Sarajevo, 1888.
Zubović, Alma. "Aspekti muzičkog života u Bosni i Hercegovini u doba turske uprave.' *Muzika i društvo: Medjunarodni simpozij, Sarajevo 29 - 30 X I998.* Sarajevo: Muzikološko društvo F BiH, I998. p. 38 - 43.
Zubović, Alma. 'Muzika Bošnjaka u Bosni i Hercegovini u doba osmanske uprave.' *Muzika = Music*, IV, 1-2 (2000). 24-33.
Žero, Muhamed. 1995. *Sevdah Bošnjaka: 430 sevdalinki sa notnim zapisom.* Sarajevo: Ljiljan, 1995. 450 str.

ISKUŠAVANJE KULTURE

Piše: **Mr. Alma Skopljak**

Stereotip o sentimentalnosti i pasivnosti kao ključnim odrednicama kulturološke i književne projekcije ženstvenosti, pa i one imaginirane u kontekstu usmene lirike, i danas je prisutan u njenim književnokritičkim analizama! Međutim, ovaj stereotip razotkriva i ruši jedan cijeli korpus sevdalinki u kojem lirsko Ja, ženskoga roda kada su u pitanju tzv. *ženske pjesme*, pronalazi u usmenoj lirici mjesto iskaza svog iskustva patrijarhalne kulture i sredine, osvajajući na taj način inače zabranjeni javni prostor i pokazujući pri tome svojevrsni oblik otpora! Eksplicitnu potvrdu navedenog stava moguće je pronaći u sevdalinci: *Jesam li ti govorila, dragi:/-Ne ašikuj, ne veži sevdaha!/ Od sevdaha gorjeg jada nejma,/ a žalosti od ašikovanja./ Na žalost će i komšija doći,/ A za jade niko i ne znade,/ poslije Boga i sevdaha moga!*[1], a u kojoj lirski subjekat izrazom da *˝za jade niko i ne znade, poslije Boga i sevdaha moga˝* javnosti razotkriva svoj marginalizirani položaj individue svedene na ograničeni prostor življenja između kućnih i avlijskih zidina bez mogućnosti javnog iskaza svoga stanja, jer je svaki otvoreni otpor ravan kulturološkom samoubistvu! Zbog toga se usmena, naročito lirska tradicija, razotkriva kao mjesto iskušavanja tradicije i kulture, koje ujedno razobličava tragičnu poziciju i životnu dramu ˝junakinja˝ sevdalinke! Ovaj iznenada otvoreni prostor samoiskaza pokazuje se u cjelokupnoj svojoj paradoksalnosti: mjesto je iskazivanja ˝disonantnog˝ i ˝disidentskog˝ glasa žene, istog onog kojeg je kultura uglavnom *ostavljala nijemog*, a istovremeno je dio kulturoloških mehanizama koji su u službi konstituiranja subjektiviteta pojedinca[2] i reprodukcije važećih odnosa u društvu! Ova kompleksna pozicija, bolje reći uloga sevdalinke, pokazuje da književni tekst može biti i mjestom redefiniranja i iskušavanja tradicije kojoj pripada! To znači da se sevdalinka može čitati i kao ˝dvoglasni diskurs˝ koji sadrži ˝dominantnu˝ i ˝nijemu˝ priču, kao *književnost koloniziranih*, ali i da je mnogo više od dvoglasja![3]

Nesporno je da je sevdalinka usmena lirska pjesma urbanog karaktera čije je dominantno obilježje govor o sevdahu ili neutaživoj ljubavnoj čežnji[4], tom grču tijela i duše proizašlom iz najčešće neostvarive želje za voljenom osobom, ali ona, isto tako, nudi i jednu na momente iznenađujuće otvorenu atributizaciju ženskog, koju je tadašnja kulturalna konfiguracija ženstvenog, nadzirana od strane patrijarhalnog kulturološkog koda, tabuizirala protjerujući je u sferu sramotnog, neprirodnog, van granica ˝normalnog˝! Očiti primjer ovog je sljedeća sevdalinka: *Soko leti od jele do jele/ pa on traži hlada neležana/ i on traži vode nepijene,/ i on traži trave nekošene./ Gledala ga s pendžera djevojka,/ gledala ga pa je besjedila:/ - Sleti k meni, siv zelen sokole!/ U men´ ima hlada neležana,/ u men´ ima vode nepijene,/*

---

1 *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, priredio Ivan Lovrenović, Sarajevo, Civitas, 2004, str. 63.

2 Catherine Belsey u tekstu *Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta* ističe stav o podložnosti *subjektiviteta* uticaju *˝konvencija, obrazovanja i kulture u najširem smislu˝*, pozivajući se na Althussera koji među aparate koji doprinose procesu *reprodukcije (*proizvodnih) odnosa uključuje i književnost! (Belsey, Catherine: *Konstruiranje subjekta – dekonstruiranje teksta,* objavljeno u Lešić, Zdenko: *Nova čitanja; Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo, 2003, str. 231)

3 O nemogućnosti jednostranog definiranja pojma sevdalinke govorio je i Vlado Milošević: *˝Možemo reći da je to djevojačka pjesma, momačka, ašiklijska, sevdalijska (ne sevdalinka), ona je sve to, a ipak nije. Ona je ono što je najbitnije, najintimnije u čovjeku, onaj nataloženi i neiživljeni kompleks koji u nama imanentno živi, naslijeđen ne od jednog pretka nego od beskrajnih davno minulih generacija. Sevdalinka je tvrd, neadekvatan izraz za sve ono iživljeno i neiživljeno, snivano i nesnivano, nedorečeno, nedoživljeno i nedovršeno u nama.˝.* (Milošević, Vlado: *Sevdalinka*, Muzej bosanske krajine, Banja Luka, 1964, str. 41)

4 Vlado Milošević i ističe da, kada se govori o sevdalinci, *˝manje se misli na nježno satkanu liriku koja sa malo riječi mnogo kaže, a više na onaj krajnji i posljednji stadij ljubavne strasti – onaj teški i neizlječivi karasevdah˝*, zbog čega je *ona ˝u iznošenju ljubavne strasti, a i radosti, iznad uobičajene granice i normalnog zaljubljeničkog stanja˝*. (Milošević, str.24)

u men´ ima trave nekošene!/ Bijele grudi, hladak neležani/ čarne oči voda nepijena,/ ruse kose trava nekošena! [5] Ova subverzija tradicionalnih kulturoloških, pa i književnih postulata, očita i u drugim sevdalinkama – *Zafali se Fata materina, Platno b´jeli Sarajka djevojka, Majka Mehu ludog oženila, Majka Fatu kroz tri gore viče, Lijepa Zejna po bostanu šeće, Kad se ženi Čurčiću Lutvaga...*, ukazuje na činjenicu da jedan dio sevdalinki nudi bitno drugačiju reprezentaciju ženskog i ženstvenog od one koja se nameće u njenim tradicionalnim književnokritičkim analizama, koje najčešće generalizuju stavove o osobenostima sevdalinke! Sagledana iz ove perspektive sevdalinka u izrazito konzervativnoj kulturi omogućava iskaz ženske čulnosti! Kulturološki nametnuta čednost žene, svedena do gotovo krajnje nesvjesnosti svog vlastitog tijela kao izvora užitka (jer je njeno tijelo bilo samo mjesto uključivanja u ″društvene procese″ i sredstvo zauzimanja pozicije u simboličkom poretku), kao norma potisnuta je u navedenim sevdalinkama izrazitom samosviješću ženskog subjekta koji naizgled naivnim ″koketiranjem″ sa jezikom, kulturom i tradicijom osvaja prostor koji mu je uskraćen, istovremeno, ispisujući zapravo poetske (usmene) dnevnike svog vlastitog iskustva i životne drame, izazvane najčešće neshvaćanjem od strane sredine i porodice!

Svjesno opasnosti od ″moralnog″ pada i blizine granice dopuštenog, lirsko Ja sevdalinke poigrava se sa Poretkom koristeći tradicionalno uobličene momente upoznavanja, ašikovanja, i forme slanja poruka dragome kroz općeprihvaćeni kulturološki proces razmjene, pri čemu ženski subjekt (žensko) tijelo stavlja kao ulog (i naravno muški subjekt (muško) tijelo kao ulog), a rezultat je pjesma koja je razotkrila onu ne više sentimentalnu već tjelesno osviještenu reprezentiranu ženstvenost. Mnogo je primjera ovog oblika svojevrsnog nadmudrivanja i nadigravanja, ali je najinteresantniji sljedeći: *Okladi se momče i djevojče/ da spavaju, da se ne diraju./ Momče daje sedlo i đogata,/ a djevojka đerdan ispod vrata./ To rekoše, u đerdek legoše./ Jedno drugom leđe okrenuše./ Momče leži kao ledenica,/ a djevojka kao žeravica./ Kad je bilo oko pola noći, progovara lijepa djevojka:/ - Okreni se, ne okrenuo se,/ poljubi me, ne poljubio me!/ Ja ne žalim đerdan ispod vrata,/ nemoj ni ti sedlo ni đogata./ Mog đerdana popili hajduci, tvog đogu rastrgali vuci!* [6] Junakinja ove sevdalinke daleko je od ustaljene predstave o u potpunosti patrijarhatu i kulturi pokornom ženskom subjektu koji bez pogovora pristaje na zauzimanje namijenjene joj pozicije u ″simboličkom poretku″, koji pasivno čeka na namijenjenu sudbinu! Ona se na intimnom, ljubavnom, planu realizira kao ravnopravna partnerica u ljubavnom nadmudrivanju, a u pojedinim slučajevima, kao što je to i u ovoj sevdalinci, čak prerasta u aktivnog inicijatora zbivanja koje se nerijetko kosi sa nametnutim normama ponašanja i koje ″dovodi u pitanje″, odnosno pred izazov stavlja čak i ″muškost″ partnera ili (potencijalnog) dragog! U sevdalinci *Kad se ženi Ćurčiću Lutvaga,/ on uzima Sidu Fejzaginu./ Poručuje Sida Fejzagina:/ - Čuješ mene, Ćurčiću Lutvaga!/ Sreži meni bejaz anteriju/ pa mi kiti puca niz njedarca,/ česta puca, gdjeno srce kuca,/ sve od srme i od suha zlata,/ da ja vidim, Ćurčiću Lutvaga,/ hoćeš li ih znati otkopčati!* [7] upravo je očit ženski lirski subjekat koji već samim načinom obraćanja (*čuješ mene, Ćurčiću Lutvaga*), upotrebom imperativa, tj. zapovjednog načina (*sreži, kiti*), i eksplicitanjem vlastitog subjekta

[5] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str:171.

[6] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str: 119. (U *Antologiji bošnjačke usmene lirike*, koju je priredio Munib Maglajlić, moguće je naći nešto opširniju varijantu ove sevdalinke: *Zareče se momak i đevojka/ da spavaju, da se ne diraju;/ momak daje konja i oružje,/ dvije sablje od sunca kovane,/ i četiri noža pozlaćena,/ a đevojka đerdan oko vrata,/ belenzuke sa bijele ruke,/ i četiri grive pozlaćene./ Do po noći mirom mirovaše,/ od po noći proplaka đevojka:/ ″Okreni se, studeni kamenu, okreni se, ne okrenuo se, mrtvoga te okretala majka;/ ako žališ konja i oružje,/ dvije sablje od sunca kovane,/ i četiri noža pozlaćena,/ ja ne žalim đerdan oko vrata,/ belenzuke sa bijele ruke/ i četiri grive pozlaćene,/ što ih nije dotaknula nana, / a kamoli ruka od bećara!″* (Maglajlić, Munib: *Antologija bošnjačke usmene lirike*, Alef, Sarajevo, 1997, str. 93))

[7] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str: 70.

kao svojevrsnog suca koji procjenjuje ″sposobnosti″ partnera (*da ja vidim...hoćeš li ih znati otkopčati*) u potpunosti izlazi iz okvira ustaljene kulturološke i književne projekcije ženskosti i ženstvenosti! Sevdalinka *Majka Mehu ludog oženila/ i ludog ga u đerdek spremila./ Kad se Meho naš´o kod djevojke,/ on zaplaka, traži staru majku./ Njega tješi pod duvak djevojka:/ -Nemoj plakat´, moji jadi Meho,/ jer sam tebi nešto donijela:/ u njedrima dunju i jabuku,/ dunju grizi, jabuku miriši!* [8] dalje usložnjava predstavu o ženskom lirskom subjektu u sevdalinci, jer junakinja ove sevdalinke, stavljena pred svršen čin kao i mladić, ne samo da ″tješi″ ″mladog ludog″ dragog već u potpunosti, u izrazito patrijarhalnoj kulturi, eksplicira vlastitu želju i čulnost, pri čemu je ponašanje i momka i djevojke izvan dominantnog patrijarhalnog obrasca ponašanja! U ovom slučaju u potpunosti je potisnuta ustaljena reprodukcija rodnih odnosa i uloga, jer je lik dominantnog muškarca koji i u đerdeku, kao i u javnosti, pokazuje svoju nadmoćnost nad pokor(e)nom ženom, jer je institucija braka u patrijarhatu ključni topos u kojem se u najvećoj mjeri i pokazuje njegova moć, čije tijelo služi kao mjesto zadovoljenja muževljeve (odnosno muške), a ne njene, želje, zamijenio lik uplakanog mladića, dok je pokor(e)nu ženu zamijenio lik žene svjesne svoje ženskosti[9]! Najbolji pokazatelj subverzivnosti ovog i ovako imaginiranog ženskog subjekta jesu sevdalinke u kojima je prisutna upravo izrazito patrijarhalna konstrukcija rodnih identiteta, u kojima je muški rod/muškarac taj koji ima moć govora i moć upravljanja, poput sevdalinke *Svaka gora svoga lista pita,/ svaka travka svoga cvijeta pita:/ Što li nam je sunca zakasnilo,/ Livno polje dockan obasjalo?/ Da je zašto ne bih ni žalio,/ već Ali-beg vjernu ljubu pušća,/ ljepote joj u svoj Bosni nema,/ što je bosa ispred dvora prošla,/ bez fenjera i bez hizmećara,/ raspletena pred bega izašla,/ bez izuna bega gospodara.*[10] Očiti su odnosi moći i rodnih uloga i obaveza naročito unutar institucije braka, u kojoj suprug, u ovom slučaju Ali-beg, *pušća* vjernu ljubu svoju samo zato što je *bosa ispred dvora prošla, bez fenjera i bez hizmećara, raspletena pred bega izašla, bez izuna bega gospodara*! Iza ekspliciranih i, nužno je reći, bezazlenih razloga *pušćanja* krije se zapravo nepostojanje izuna, odnosno muževljeve dozvole, bolje reći nepoštovanje društvene hijerarhije i, tako reći, dvostruke pozicije moći Ali-bega i kao muškarca i kao supruga! Žensko se tijelo ovdje razotkrilo kao mjesto manifestacije vlasti i moći (naročito patrijarhalnih) kulturoloških i društvenih normi! Prestupničin ″neposluh″ prerastao je u napad na hijerarhijsku ljestvicu, pa ju je trebalo kazniti i kao primjer drugima! Međutim, sevdalinka *Bosiok se s rosom zamjerio:/ -Medna roso, kad ćeš pasti na me?/ Bosioku rosa odgovara:/ - Zadržah se jade gledajući,/ kako aga svoju kadu kara:/ Kazuj, kado, gdje si sinoć bila/ i s kime si sanak boravila?/ Đuzelkada agi odgovara:/ -Eto sablje, evo moje glave!/ Ja sam bila, sanak boravila,/ kod prvoga, kod sevdaha svoga,/ jer me majka za nedraga dala!*[11], otkriva pravu prestupnicu koja u potpunosti razara instituciju braka, cjelokupni ″simbolički poredak″, u kojem je kao supruga trebala zauzeti svoju ulogu, prevarivši čak i sam ″disciplinski društveni aparat″ oličen u ovom slučaju u liku i funkciji majke i (nedragog, tj. neželjenog) supruga! Ovaj čin samovolje krajnji je iskaz pobune protiv vladajućeg diskursa, on je otvoreni otpor nametnutom sistemu vrijednosti i pred čitaoca priziva lik žene koja, i po cijenu života, odbija da u potpunosti bude konstruisana patrijarhalnim diskursom!

[8] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str: 91.

[9] Već je u samom jeziku uspostavljena i ustaljena razlika između ženskog kao spolnog, biološkog, i ženstvenog kao rodnog, kulturološkog konstrukta, ali (post)feministička analiza ovih pojmova pokazaje svu složenost njihovog značenja i odnosa, pa Judith Butler ističe da je i spol *″velikim dijelom diskurzivna konstrukcija″*! (Butler, Judith: *Raščinjavanje roda*, Šahinpašić, Sarajevo, 2005)

[10] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str: 176. (U *Antologiji bošnjačke usmene* lirike data je nešto drugačija varijanta ove sevdalinke: *Sinoć paša pašinicu kara:/ ″Kud ćeš sama preko Atmejdana?/ Bez feredže i b´jela jašmaka,/ bez papuča i svilen´ pojasa?/ Bez fenjera i bez hizmećara,/ bez izuna mene gospodara?″* (Maglajlić, Munib: *Antologija bošnjačke usmene lirike*, str. 57))

[11] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str: 28.

Naravno, ″iskoraci″ iz tradicije u sevdalinci nisu česti, ali njihovo postojanje ukazuje na pokušaje drugačijeg *konfigururanja* ženskog identiteta! U prilog tome ide i činjenica da žensko tijelo postaje čak i u svijesti lirskog subjekta sevdalinke *″ulog ženske subjektivnosti″: Zafali se Fala materina,/ Da je ljepše na svijetu nema:/ Glava joj je tura ibrišima,/ B´jelo čelo sitna bujruntija,/ Obrvice s mora pijavice,/ Trepavice krila lastavice,/ Do dva oka dva vrela studena,/ Dva obraza dva đula rumena,/ Usta su joj kutija šećera,/ Zubi su joj dva niza bisera,/ U njedrim´ joj dva b´jela goluba,/ Ruke su joj dv´je biserli grane,/ Noge su joj dva direka zlatna.*[12] Nesumnjivo je da je karakterizacija u potpunosti u skladu sa tada važećom ″normom″ ljepote i, naravno, da je metafora poslužila slikovitosti izraza, i svojom šifriranošću omogućila ovaj iskaz uopće, ali afirmiranje puti, protjerane u potpunosti u svijet intime, od sevdalinke tvori tekst neizbrisivo obilježen tijelom! Pažnju posebno plijeni sam iskaz ženskog lirskog subjekta koji, iako subverzivan, koristi društveno i kulturološki normirane vrijednosti, koje posjeduje, kako bi ujedno atribuirao samog/u sebe otjelovljujući se: jednom su to *bijele grudi*, drugi put ruke *bjelje od rukava*, noge *rumenije od šalvara*, treći put *čarne oči*, *ruse kose* i sl.

Ova forma djevojačke ″hvale″ ide u pojedinim sevdalinkama još i dalje - u prepoznavanje ključnih mehanizama društvenog poretka i vlastite pozicije u njemu, što rezultira spoznajom vlastitog tijela kao mjesta u kojem su i upisane društvene norme, dakle tijela preko kojeg smo i uključeni, procesom normiranja ženskog i muškog roda, u društvene procese, ali i tijela kao svojevrsnog izvora otpora, mjesta iskušavanja kulture, uloga u pokušaju nadmudrivanja sa vladajućim normama, tijela kao izvora moći: *Dok je moga carstva – djevičanstva/ I fesića – boščaluka moga,/ Lako mi je đumruk uzimati:/ Od Misira – bijela bisera, / Iz Stambula – žutijeh dukata;/ Mene prose dva pašića mlada,/ Dva pašića iz dva pašaluka,/ Dva Mulića iz dva mulaluka,/ Četvorica iznad Visokoga,/ Osmorica na dnu Nevesinja -/ Mene prose, ali ja ih neću!/ Dok sam mlada, svakome sam draga,/ Dosta aga, dosta bajraktara,/ Dosta ima gore nelomljene/ I gospode mlade neženjene!*[13] Lirski subjekat navedene sevdalinke iskazuje čisti hedonizam, rušeći tabue, iskušavajući granicu patrijarhata, i uopće kulture. Prepoznavanje djevičanstva kao carstva otkriva ženski lirs-

[12] Orahovac, Sait: *Stare narodne pjesme muslimana Bosne i Hercegovine*, Svjetlost, Sarajevo, 1976, str.700.

[13] Orahovac: nav. djelo, str. 696.

ki subjekat koji je raskrinkao društveni i kulturološki sistem vrijednosti u kojem, naime, ženska nevinost predstavlja njenu najveću vrijednost, bez obzira na njene druge kvalitete, što nije slučaj sa muškim rodom/spolom, ali i pronašao način da posredstvom vlastitog tijela kao uloga u rodnim, pa prema tome i društvenim, ulogama, preuzme kontrolu nad vlastitom sudbinom! Svijest je to o vlastitom čednom i mladom tijelu koje sada postaje ne samo ulog ″ženske subjektivnosti″ već i ulog u vlastitoj realizaciji unutar društvenog sistema! Kontrola je donekle moguća, ako se uzme u obzir mladost junakinje i njena čednost, jer njeno tijelo je objekat (muške) želje koji je poželjan sve dok ga ne posjeduje neko drugi, ali očito izvan institucije braka i sve dok je on na horizontu mogućnosti! Poredba sa junakinjom navedene sevdalinke *Bosiok se s rosom zamjerio*, Đuzel-kadom, otkriva da je ženski lirski subjekat u ovom slučaju otvoreni otpor zamijenio daleko suptilnijom taktikom, zasnovanoj na spoznaji društvenih mehanizama, da je zapravo svoje ″nedostatke″ pretvorio u najjače adute i da je uopće proces opiranja nametnutim (rodnim) identitetima započeo već u usmenoj narodnoj lirici!

Otpor vladajućem sistemu vrijednosti i općenito patrijarhalnoj kulturi, međutim, u sevdalinkama nije samo evidentan u ženskim pjesmama, tj. u onim čiji je *lirsko ja* ženskog roda, već i u tzv. muškim pjesmama, dakle u onim u kojima je *lirsko ja* muškog roda! Iz tog ugla interesantno je sagledati sevdalinku *Sinoć pođoh iz Morića hana,/ sretoh Umu iz vruća hamama./ Sretosmo se u sokaku tijesnu,/ sokak tijesan, a ja momak bijesan/ pa joj rekoh i dva i tri puta:/ - Dilber Umo, ukloni se s puta!/ Ne šćede se ukloniti Uma./ A ja odoh da pokraj nje prođem./ Zapeše mi kopče od čakšira/ za Umine džanfezli dimije./ Kad se sagnuh da kopče otkopčam,/ zapeše mi bazi od sahata/ za Umine ogre od đerdana./ A kad htjedoh da bage otkopčam,/ smiješaše se brci i solufi,/ brci mavi, a solufi vrani,/ to se dvoje podudarit´ more!/ Bijeli mi se zubi omakoše/ za grlašce dilber Umihane./ Prosuše se ogre od đerdana,/ iz grla joj krvcu otvorio./ Potražismo zelenu livadu/ te padosmo na zelenu travu./ Đe padosmo, tu i osvanusmo!*[14] Početna igra ljubavnog nadmudrivanja i odmjeravanja ″snaga″ praćena konceptom slučajnosti i ″sudbinskim spletom okolnosti″ i ovdje je poslužila kao svojevrsna odbrana od nepoštivanja strogo određenog i u kontrolisanim uvjetima odvijanog momenta susretanja dvoje mladih! Ipak, iza cjelokupne ″slučajne podudarnosti″ krije se zapravo pokušaj

prikrivanja osjećanja i vlastite želje, bolje reći ″ljubavne pomame″ u patrijarhatu strogo potisnute u prostor intime! Upravo zbog toga njeno iskazivanje u javnom prostoru, kakav je sokak, predstavlja izrazito subverzivan čin! Upotreba prvog lica množine (*potražismo, padosmo, osvanusmo*) u zadnjim stihovima ove sevdalinke stavlja ljubavnike u ravnopravan položaj! Otpor je očito zajednički, bolje reći obostran!

Sevdalinke koje su svoje mjesto našle u ovom radu, iako omogućavaju jedan sasvim drugačiji pogled na usmenu narodnu liriku i općenito patrijarhalnu kulturu čiji su ujedno produkt, rijetko su predmet književnokritičke interpretacije, a rijetko će svoje mjesto naći i u školskim udžbenicima i normativnom književnom znanju! Međutim, njihovo postojanje najbolje potvrđuje prisustvo subverzivnog elementa u samoj patrijarhalnoj kulturi i vremenu u kojem su nastajale, kao i (književne) pokušaje dekonstruiranja te iste tradicije, kulture i mehanizama koji su u službi reprodukcije važećih odnosa! Anonimni tvorac navedenih sevdalinki, najčešće ženskog roda, imaginira lirski subjekt sevdalinke u kontekstu patrijarhalnog kulturološkog konteksta, ali eksponiranjem čulnosti, eksplicitnom atributizacijom ženskog tijela, subverzivnošću postupaka junaka i junakinja, razotkrivanjem mehanizama društvenog poretka, narušavanjem stereotipa o rodnim i društvenim ulogama ujedno redefinira (književni) konstrukt ženskog (pa i muškog) rodnog identiteta! Tekst je, poput tijela, postao mjesto otpora, mjesto iskušavanja kulture!

[14] *Za gradom jabuka: 200 najljepših sevdalinki*, str. 164.

SEVDALINKA I SAZ U KONTEKSTU *WORLD MUSIC-A*

Piše: **Vanja Muhović, etnomuzikolog**

Pretraživanjem bilo kojeg internet pretraživača, na temu *world musica*, pojavljuju se stotine hiljada stranica koje su u vezi sa njime. Nakon pomnijeg pretraživanja tek nekoliko internet stranica nameću se sasvim suprotna određenja pomenutog termina. A, ako se pri tome konsultuje i recentna literatura koja se bavi ovom tematikom, tek onda nastupa dilema. Od kuda taj termin? Da li on označava svu muziku svijeta ili ne? Da li je to stil u muzici ili pak nešto drugo? Tko su kompozitori ove muzike i da li su oni uopće poznati? I tako redom. Pitanje za pitanjem se reda do unedogled.

Ono što je u prvi mah evidentno, a što je najbitnije jeste to da je *world music* ili muzika svijeta najprije povezana sa folklornom muzikom. Znači, ona ne označava svu muziku svijeta, već onu koja je vezana za narod i njegovu muzičku praksu. Ovaj termin negdje se koristi i za označavanje sve folklorne muzike svijeta, ali također predstavlja i novi žanr koji je nastao kao posljedica fuzije između folklorne muzike i savremenih muzičkih pravaca u nekoliko zadnjih decenija 20. stoljeća. Tačno određenje termina *world music* ne postoji. Negdje se njime označava sva folklorna muzika svijeta, a negdje samo ono što je fuzija između moderne i folklorne muzike. Ovim pojmom također se označava i muzika koja nije dio anglo-američke muzičke tradicije. Postoje i drugi nazivi za *world music* kao što su *worldbeat*, *etnopop*, *New Age*, *sono mondiale* i *musique métisse* (hibridna muzika). Postoje, također, i teškoće pri pokušajima da se *world music* definira kao nova kategorija ili stil. Vode se mnoge diskusije u vezi sa tim.[1] Bilo kako bilo, *world music* danas ima vlastite časopise, festivale, radio i televiziske emisije, odjeljke u muzičkim prodavnicama i sl. i dio je veoma razvijene muzičke industrije.

U ovom radu pojmom *world music* označavat ćemo svaku muziku koja je fuzija folklorne i moderne muzike.[2] Takva muzika danas je široko rasprostranjena i popularna. Ako joj tražimo korijene u tradicijskoj muzici, naći ćemo ih vjerovatno samo u okviru tradicijskih napjeva koji se koriste, ali čiji su muzički aranžmani sasvim različiti od onoga što nalazimo u tradiciji iz koje su potekli, ili tradicijskih muzičlih instrumenata koji se u okviru nje koriste, a nekada samo u elementima i motivima iz određene tradicijske muzike. Takva je npr. muzika Dhafera Youssefa, Cesarie Evorie, Khaleda, Omara Sose i dr.

Prvo i najbitnije pitanje koje se nameće kada je u pitanju sevdalinka u okviru *world music* žanra jeste koje to interpretacije, ili izvođači pripadaju tom žanru i šta je to što ih izdvaja od ostalih izvođača i interpretacija i smiješta u kontekst *world musica*? Najprije, treba istaći da niko sa sigurnošću ne može ustanoviti i reći šta je to

[1] Guilbault, Jocelyne, Beyond the "World Music" Label An Ethnography of Transnational Musical Practices, članak sa konferencije *Grounding Music*, 1996.

[2] Pod terminom *moderna muzika* misli se na savremenu popularnu i jazz muziku.

izvorna sevdalinka. Kako je sevdalinka zvučala i kako se interpretirala u 18. ili 19. stoljeću to ne znamo. Ono što je najbliže toj "izvornoj" sevdalinci jeste sevdalinka u izvedbi sazlija, ali i tu su primjetni različiti načini interpretacije, pa možda čak i, ako se tako može reći, različiti stilovi sazlijskih interpretacija koji variraju u zavisnosti od geografskog područja[3].

Već je austro-ugarskom okupacijom Bosne i Hercegovine došlo do promjena u interpretaciji sevdalinke. Harmonika koja je počela služiti kao pratnja sevdalinkama, izmijenila je način interpretacije sevdalinke. Podređenost sevdalinke temperiranom sistemu, ritmu, harmoniji znatno su smanjili mogućnosti improvizacije interpretatora. Međutim, najveće promjene nakon toga došle su iza Drugog svjetskog rata, osnivanjem Radio Sarajeva, te tamburaškog i narodnog orkestra. Aranžmani za orkestre Ismeta Alajbegovića Šerbe, Joze Penave, Beluša Jungića i dr., te vokalni solisti poput Zaima Imamovića, Safeta Isovića, Himze Polovine, Zehre Deović, Bebe Selimović, Nade Mamule popularizirali su sevdalinku na cijelom prostoru Bosne i Hercegovine, te ona, iako to do tada nije bio slučaj, postaje i djelom seoske muzičke prakse. Znatan medijski prostor koji se poklanjao sevdalinci, te novi aranžmani za orkestar, utjecali su na to da sevdalinka u tri decenije iza Drugog svjetskog rata postane izuzetno popularan tradicijski oblik. To je dovelo i do pogrešnog shvaćanja kod slušaoca i gledaoca da je "izvorna" sevdalinka ona koju su izvodili pomenuti popularni izvođači.

Zašto se ove interpretacije sevdalinki ne mogu posmatrati u kontekstu *world musica*? Ovakvi aranžmani sevdalinki su, iako stvarani za tamburaški orkestar, ili narodni orkestar, što se mnogo udaljava od izvedbi sevdalinki uz saz ili uz tepsiju, bez instrumentalne pratnje, sasvim na tragu upravo sazlijskog izvođenja. Harmonizacija sevdalinki je izuzetno skromna, ritam jednostavan, a instrumentalne dionice između strofa sevdalinki popularno nazvane "foršpili" izvedeni su iz melodije sevdalinke, ili su čak instrumentalno odsviran zadnji ili zadnja dva stiha sevdalinke. Vokalna izvedba je također, mnogo bliža izvedbi uz saz. U njima nema utjecaja iz drugih tradicija ili stilova, posebno ne džez ili popularne muzike, kao ni velikog broja različitih instrumenata. Na mnogim snimcima snimljenim za arhiv Radiotelevizije Sarajevo sevdalinke izvodi pjevač uz pratnju jedne ili dvije harmonike.

Ona pozicija koju je sevdalinka imala nakon Drugog svjetskog rata, a koju je promovisala Radiotelevizija Sarajevo kao vrijednog tradicijskog oblika polako se počela gubiti osamdesetih godina 20. stoljeća. Zašto se gubila? Prije svega, nakon Drugog svjetskog rata na medijskom prostoru Bosne i Hercegovine bila je prisutna samo jedna medijska kuća – Radiotelevizija Sarajevo. Nekoliko decenija iza Drugog svjetskog rata formiraju se i još neke radio stanice, a pred sami rat i televizijske stanice, ali do tada ono što su gledaoci i slušaoci u Bosni i Hercegovini mogli pratiti bio je program samo jedne medijske kuće. Sa cenzurom, te stručnim kadrom koji je odlučivao šta će se emitirati u programima radija i televizije, pedestih i šezdesetih godina sevdalinka je u programima narodne muzike bila dominantna. Nakon toga, sa mijenjanjem društvenih, socijalnih, životnih i drugih okolnosti, dolazi do snažnog razvoja diskografske industrije i promijena programskih shema, konačno, uspostavljaju se tržišne vrijednosti. U takvim okolnostima sevdalinka koju su promovisali tamburaški i narodni orkestar Radiotelevizije Sarajevo sa vokalnim solistima, nije više imala onu važnost i prisutnost u javnosti. Naravno, ona je ostala i dalje dio tradicije, prenoseći se kao i stoljećima prije, ali je medijski prostor ustupala sve više novokomponovanoj narodnoj muzici, te pop i rock muzici koju su slušale nove generacije.

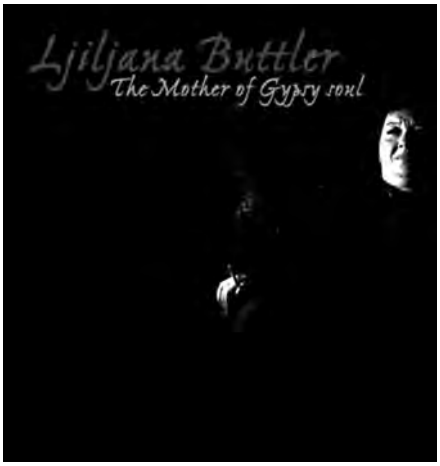
U ratu od 1992-1995. godine sevdalinka ponovo dobija na važnosti, međutim, ne kao tradicijska gradska pjesma, već kao simbol otpora. Njena uloga se mijenja. Ona, između ostalog, dobija dimenziju patriotske pjesme. Ličnosti koje je opjevala, kao i toponimi i dijelovi Bosne i Hercegovine koji se u njoj spominju budili su patriotske osjećaje kod ljudi. Posebno mnogih koji su silom prilika napustili Bosnu i Hercegovinu. U takvoj kulturno-povijesnoj situaciji sevdalinku svojataju i označavaju kulturnim i tradicijskim naslijeđem jednog naroda, a koncerti, radio i televizijski programi pojačavaju takvu sliku. Sevdalinka se počinje izvoditi i u okviru mnogih vjerskih manifestacija i programa, kao i na koncertima ilahija i kasida, te postaje "zaštitni znak" programa koji su se emitovali za vrijeme vjerskih blagdana. Ovakva situacija stvorila je mnoga dodatna pitanja i nejasnoće u javnosti kada je u pitanju sevdalinka.

Nakon rata od 1992-1995. godine, sevdalinka je krenula jednim drugim tokom. Pojavom benda Mostar Sevdah Reunion koji je postao zapažen na svjetskoj *world music* sceni, te gostovao na brojnim koncertima i bio u vrhovima top lista *world musica* sevdalinka se našla u jednom novom okruženju. Naime, trebalo je predstaviti stranoj publici koja ne razumije tekst. Bend je osmišljao nove aranžmane sevdalinki koji su poprilično različiti od onoga što se do tada moglo čuti i vidjeti na muzičkoj sceni u Bosni i Hercegovini, kao i u

[3] Tako se govori o tuzlanskim, zvorničkim, sarajevskim i drugim sazlijama. Znači, svako područje imalo je svoj stil sviranja saza, a samim tim i interpretacije sevdalinke.

samoj tradiciji, imajući iza sebe "kafanski" background, a u svojim interpretacijama i značajan prizvuk ciganske muzike, naročito kroz interpretacije vokalnih solista koji su bili dio benda ili saradnici na određenim albumima poput Ljijane Buttler i Šabana Bajramovića, romskih pjevača. Popularnosti benda doprinio je taj novi zvuk, a ne muziciranje ili vrhunska vokalna izvedba, što navodi i sam Mustafa Šantić, član benda.

Nakon MSR pojavljuju se mnogi mladi izvođači sevdalinke koji plijene pažnju javnosti, i to ne samo domaće, već i svjetske. Amira Medunjanin, mlada pjevačica koja izvodi sevdalinke, također u novijim aranžmanima, a koja je sarađivala i sa bendom MSR, zapažena je u okviru *world music* scene, a u Bosni i Hercegovini njen prvi album *Rosa* koji se pojavio na muzičkom tržištu u produkciji holandskog izdavača "Snail Recordsa", izazvao je veliku pažnju. Amira, poput baštinika sevdalinke, veoma emotivno doživljava svaku sevdalinku. I zbog toga, njena vodilja u interpretaciji sevdalinke jeste upravo jednostavnost i isticanje poetike.[4] Njena interpretacija je, za razliku od one MSR, mnogo suptilnija, i bliža tradiciji, s tim što su aranžmani sevdalinki koje izvodi noviji, sa mnogim elementima iz popularne i jazz muzike. Do sada se javnosti predstavila sa tri albuma na kojima je u sasvim različitim aranžmanima snimala sevdalinke. Osim Amirine vokalne interpretacije, ne postoji određena nit koja povezuje albume. Prvi album *Rosa* je nešto bliži izrazu MSR, pa čak i nekadašnjim interpretacijama solista Radiotelevizije Sarajevo. Drugi album, koji je zapravo snimak sa koncerta sa 12. Jazz Festa Sarajevo je sasvim drugačiji od albuma *Rosa*. Rađen u jazz maniru, sa mješanjem različitih stilova, pa čak i tradicijskih izričaja, posebno sa prostora bivše Jugoslavije, sasvim sigurno predstavlja sevdalinku kao dijela *world musica*.



Damir Imamović nastupao je kao dio tria čiji je naziv bio *Damir Imamović Trio*. Damir je vokal i gitarista, a dio tria čine i violinist i kontrabasist. Ono što je karakteristično za interpretaciju Damira Imamovića jeste, kao i kod Amire Medunjanin, pokušaj da se približi nečemu što je izvorno. A, to je minimalizam, bez velikog orkestra ili benda, koji podrazumijeva jednostavnost, isticanje melodije i poetike, ali kroz nove aranžmane. Damirov pristup sevdalinci je i intelektualan, on promišlja o mnogim segmentima sevdalinke. To se jasno vidi u fuzijama koje su dio njegovih aranžmana, eksperimentisanjem sa različitim muzičkim ljestvicama, jazz harmonijama, poređenjima bluza i sevdalinki, te pokušaja da smjesti sevdalinku u kontekst današnjih događanja i vremena.

Izdavanjem cd-a *Bentbaša Sevdalinka Bosanska Ljubavna Pjesma* 2006. godine, sevdalinka se još jednom našla na *world music sceni*. Za svjetsko tržište izdavač je izdavačka i distributerska kuća *Piranha* iz Berlina. Na cd-u se nalazi dvanaest sevdalinki koje izvode izvođači iz BiH, ali i strani izvođači koji se za nju zanimaju. Ovaj cd je možda najviše dio *world musica*, jer su na njemu zastupljene najrazličitije fuzije između sevdalinke i ostalih muzičkih stilova, ali i najrazličitiji načini interpretacije sevdalnike.

Ono što je veoma bitno naglasiti jeste činjenica da ovaj cd definitivno razbija sliku sevdalinke kao nečega monolitnog, unificiranog. Posebno nakon mnogih rasprava, pa čak i mnogih negativnih kritika na račun novijih interpretacija, izbor sevdalin-

[4] Amira je jedan od protagonista dokumentarnog filma pod nazivom *Sevdah*, režiserke Marine Andree u kojem govori o svom doživljaju sevdalinke i vlastitoj interpretaciji.

ki i interpretacija na ovom cd-u pokazuje kako ne postoji jedan odgovor na pitanje šta je sevdalinka, te da ona može biti bilo čija, te da je u svemu tome najbitniji doživljaj i osjećaj. Pojava izvođača na cd-u poput Theodosiia Spassova, bugarskog kavaliste, Vlatka Stefanovskog, Muamera Ketencoglua, turskog harmonikaša, Markusa Bergera, pijaniste, Vesne Hadžić uz pratnju violine, viole i kontrabasa otkriva mogućnost sevdalinke da se prilagodi bilo kojem stilu i načinu interpretacije, te kako navodi Ivan Lovrenović "za čudesan dijalog sa drugim muzičkim oblicima i postupcima".

Kada je u pitanju saz, teže je govoriti o ovome instrumentu i interpretacijama uz njega koje bi se mogle vezati uz *world music* žanr. Ponajviše zbog toga jer je saz veoma malo, ili čak nikako zastupljen u medijima. On je dio jednog porodičnog, intimnog ambijenta, zbog čega neki ljudi čak ni ne znaju da postoji ovakav način izvođenja sevdalinki, a drugi, opet, smatraju da je to dio prošlosti, nešto što odumire. Međutim, sazlijska praksa je još uvijek veoma živa i prisutna u Bosni i Hercegovini. Graditelji sazova i dalje se bave izgradnjom novih sazova, a potražnja za sazovima još uvijek postoji.

Novine u sazlijskom izvođenju nastale su još iza Drugog svjetskog rata, kada je Emina Zečaj snimila prve snimke sevdalinki uz pratnju saza. U tradiciji žene ne sviraju saz niti pjevaju uz njegovu pratnju. Ovakva interpretacija, međutim, nije izlazila iz tradicijskih okvira. Interpretacija Emine Zečaj, kao i sazlija koji su je pratili bila je samo spoj dva segmenta tradicije – ženskog pjevanja i muške svirke na sazu. Značajnije promjene u sazlijskoj interpretaciji, a koje bi se mogle predstaviti kao inovacije, te dio *world musica* primjetne su tek u zadnjoj deceniji, kada je porastao

Amira Medunjanin

Damir Imamović Trio

interes za sevdalinkom uopće. To ću pokušati objasniti i kroz vlastita iskustva učenja i sviranja na sazu, te upoznavanjem sa sazlijama i njihovim izvedbama.

Moj susret sa sazom desio se sasvim slučajno, u okviru studija na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, kada sam u okviru ansambla "Etnoakademik" koji djeluje na Muzičkoj akademiji, a na nagovor profesorice Tamare Karače Beljak odlučio da naučim svirati ovaj instrument. Kako sam u nižoj muzičkoj školi svirao gitaru i nije mi baš bilo teško početi svirati saz. Sazlije Avdo Lemeš i Ćamil Metiljević koji je ujedno i graditelj sazova pokazali su mi osnove sviranja saza. Dalje je sve bilo nadgradnja i vlastito pronalaženje u okviru takvog jednog izričaja. Na početku sam saz svirao kao gitaru, desnom rukom svirajući isključivo ritam, bez bilo kakvog isticanja melodije, terzijanom[5] svirajući sve žice istovremeno. Brzo sam shvatio, gledajući i slušajući interpretaciju Ćamila Metiljevića, da ovakav način sviranja nema puno dodira sa tradicionalnom izvedbom. Nije mi ni odgovarao zvuk koji sam dobijao na takav način. Tek tada shvatio sam šta znači termin "kucati u saz". Iz ovog termina jasno se vidi da je to poseban način izvedbe i svirke. Postoje još i termini "sitno kucanje", "obigravanje" i sl. Radi se zapravo o već pomenutom isticanju melodije, te "obigravanjem" oko žica, dakle, sviranjem samo prve tri žice koje su isto ugođene, na isti ton, zatim zadnje tri, sa izbjegavanjem basova, dvije žice koje daju najdublje tonove, sa puno melizama i isticanjem melodije.

Ovakav način interpretacije mi se veoma dopao i shvatio sam da je to zvuk za kojim sam tragao, posebno kada su u pitanju izvedbe "ravnih

[5] Terzijan – od kosti ili roga napravljena trzalica koja se koristi prilikom sviranja saza.

pjesama" koje su ispjevane u rubatu i u kojima vokalne sposobnosti i vokalna interpretacija maksimalno dolaze do izražaja, a u kojima je mogućnost improviziranja neograničena. Kroz druženja sa Ćamilom Metiljevićem još više sam usavršio ovakav način interpretacije.

Susreo sam se, međutim, i sa inovacijama u sazlijskoj praksi. Na jednom od terenskih istraživanja u Gornjem Rahiću kod Brčkog koje sam kao student etnomuzikologije obavljao u okviru nastavnog plana i programa, a koje je vodila dr. Jasmina Talam, sazlija i graditelj sazova Hasan Bikić mi je pokazivao akordski način sviranja saza, iako je tvrdio da on tako ne svira. Također je spominjao da u tom kraju ima više sazlija koji tako sviraju. Na istom istraživanju imali smo priliku vidjeti Hasana Bikića kako svira saz uz pratnju sintisajzera. Ovakav način interpretacije nije bio uspješan. Sazlija se nije mogao snaći uz naglašeni ritam sintisajzera, a evidentan problem bio je i netemperirani sistem saza koji se nije mogao uklopiti uz pratnju sintisajzera. Veoma je teško naštimati saz, nekada sasvim nemnoguće, prema temperiranom sistemu. Saz nema, kao npr. gitara ili violina, čivije sa mehanizmima koji omogućavaju sasvim precizno štimanje tona. A, kako ljudski sluh nije savršen kao instrumenti, a saz se štima isključivo putem sluha, tako se dobija jedan poseban ugođaj i boja. Takav štim, dakle netemperirani sistem, ne odgovara zapadnoevropskoj muzičkoj tradiciji, te je veoma teško sazu pridružiti neke druge instrumente, što se u ovom slučaju jasno vidjelo.

I sam sam poslije imao sličnih problema. Maja Milinković pjevačica zabavne muzike, snimala je narodnu pjesmu "Mito bekrijo", a pošto smo studirali zajedno na muzičkoj akademiji znala je da sviram saz te me pozvala da snimim u studiju neke dionice saza za ovu pjesmu. Već na samom početku došlo je do neslaganja između nas, jer saz nije bio ugođen prema pjesmi. Bosanski saz odgovara samo sevdalinci i služi isključivo za pratnju sevdalinke. Jednoj novokomponovanoj narodnoj pjesmi kao što je "Mito bekrijo" nije odgovarao štim saza. Stoga smo morali improvizirati i prештimati saz tako da su svih osam žica bile naštimane na samo dva tona u kvintnom odnosu. Time se, naravno, izgubio dojam saza, te je još naknadnom produkcijom saz dobio neki sasvim novi zvuk.

Avdo Lemeš, sazlija iz Sarajeva od kojeg sam učio svirati saz na samom početku, snimio je cd sevdalinki uz saz, ali i uz narodni orkestar. Ovaj projekat nije imao odjeka u javnosti, ali se vidi da je saz sasvim podređen jednom novom zvuku, te se inventivnost i sviračko umijeće sazlije uopšte ne primijete. Sasvim je jasno da se ovdje ne radi o kucanju u saz, već nečemu sasvim drugom. Da li je to iskorak saza prema *world music* sceni, tek ćemo vidjeti. Sevdalinka jeste dio *world music* žanra. Noviji izvođači su se svojim angažmanima potrudili da joj obezbijede to mjesto. Kao najistaknutiji predstavnik muzičke tradicije Bosne i Hercegovine posebno je izložena procesima globalizacije. Mladi interpretatori pokušavaju je predstaviti izvan tradicijskog ambijenta, u okviru fuzija sa različitim muzičkim pravcima i stlovima. Kao takvu, ljudi na zapadu, ali i oni mlađi u Bosni i Hercegovini je shvaćaju i na neki, sebi svojstven način doživljavaju. Mnoga pitanja su se otvorila kada je u pitanju novi način interpretacije sevdalinke, kao i novi doživljaj koji on sa sobom donosi. Posebno kada je u pitanju generacija koja je sevdalinku baštinila u tradicijskom smislu, ili kroz interpretacije solista iza Drugog svjetskog rata. "Sukob" novog načina promišljanja i doživljaja sevdalinke i onog tradicijskog daju jedan sasvim ispravan i za sviju prihvatljiv odgovor, a to je da sevdalinka nikada nije bila jedna monolitna forma, već da je dugo dokaz pluralizma umjetničke prakse i široke lepeze različitih doživljaja i shvaćanja ove forme. Također, njena mogućnost da se prilagodi novim društvenim, historijskim, kulturnim i drugim prilikama obezbjedila joj je opstanak, kako u tradiciji, tako i na muzičkoj sceni i medijima koji su u mnogim prilikama nemilosrdni prema kulturi i tradiciji.

BIBLIOGRAFIJA

Ceribašić, Naila, Folklor i folklorizam, u: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ur.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, 2008, str. 259 – 270.

Čavlović, Ivan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta Sarajevo, 1998.

Gothard Pavlovsky, Aleksej, Mogućnosti televizijskog predstavljanja autorski obrađene glazbene i plesne folklorne baštine, u: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ur.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, 2008, str. 209 – 213.

Guilbault, Jocelyne, Beyond the "World Music" Label An Ethnography of Transnational Musical Practices, članak sa konferencije *Grounding Music*, 1996.

Imamović, Mustafa, *Historija Bošnjaka*, Sarajevo: Preporod, 1998.

Ivančan, Ivan, Folklor u suvremenim uvjetima: Scenska primjena – turizam – festivali, u: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ur.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, 2008, str. 215 – 221.

Jelinčić, Daniela Angelina, Žuvela Bušnja, Ana, Uloga medija u predstavljanju, mijenjanju i kreiranju tradicije, u: Aleksandra Muraj, Zorica Vitez (ur.), *Predstavljanje tradicijske kulture na sceni i u medijima*, 2008, str. 51 – 63.

Karača, Tamara, Utjecaj medija na promjene u načinu interpretacije sevdalinke, u: Ivan Čavlović (ur.), *Zbornik radova Međunarodni simpotij "Muzika U društvu"*, 1998, str. 201 - 207

Maglajlić, Munib, *Usmena lirika Bošnjaka*, Sarajevo: Preporod, 2006.

Titon, Jeff Todd, Slobin, Mark, The Music-Culture as a World of Music, u: Jeff Todd Titon (ur.), *Worlds of Music An Introduction to the Music of the World's Peoples*, New York: Schirmer Books, 1996, str. 1 – 16.

LEKSIČKO-SEMANTIČKE VARIJANTE LEKSEMA U SEVDALINKAMA (metafora i metonimija)

Piše: **Amira Džibrić, prof.**

APSTRAKT

Izborom sevdalinki različite tematike, nastalih u različitim dijelovima Bosne i Hercegovine, želimo pokazati da ova vrsta pjesme predstavlja neiscrpno izvorište različitih prenesenih značenja, kao i to da je proučavanje leksičko-semantičkih varijanti leksema u sevdalinkama neophodno za sve one koji se bave lingvistikom i koji žele otkriti bogatstvo, a samim time i ljepotu bosanskoga jezika.

Ključne riječi: sevdalinka, leksička metafora, genitivna metafora, apozitivna metafora, kopulativna metafora, metonimija, prostorna metonimija, vremenska metonimija, uzročno-posljedična metonimija, posesivna metonimija, partitivna metonimija.

1. UVOD

Vječita težnja ka što potpunijoj izražajnosti, dovela je do različitih slikovitih izraza. Upravo ti slikoviti izrazi nastoje pokazati bogatstvo i ljepotu jezika, kao i život i psihologiju vremena u kojem su nastale. Zato je značaj tih slikovitih izraza, nesumnjivo, ogroman.

Metafora i metonimija su nezaobilazni primjeri za to. To su najčešće i najizražajnije stilske figure. Ne susrećemo ih samo u narodnoj i umjetničkoj književnosti, nego i u svakodnevnome govoru. One ne predstavljaju samo igru riječi, nego nam pomaže da se spoje dva sasvim različita pojma po nekoj sličnosti ili značenju.

2. SEVDALINKA

Sevdalinka je reprezentativni žanr bosanskohercegovačke usmene književnosti. To je lirska pjesma čija je tematika najčešće ljubavna. Riječ sevdalinka je arapskoga porijekla. Ime je dobila od riječi sawda kojom se imenuje crna žuč, a koju arapski ljekari dovode u vezu sa emocionalnim životom čovjeka, posebno sa melanholičnim raspoloženjem.[1]

Dodavanjem velara h u bosanskome jeziku nastala je riječ sevdah, a od nje sevdahlija (zaljubljenik), sevdahluk (zaljubljenost), sevdahiti (sevdisati, voljeti).[2]

Sevdalinka je nastala i razvijala se na bosanskohercegovačkome prostoru od vremena kada bosansko-humski kulturološki ambijent počinje da se zamjenjuje orijentalnim (početak 16. st.) i traje sve do 19. stoljeća, kada se ovi prostori priključuju zapadnoevropskome kulturološkom ambijentu. Sevdalinka se intenzivno razvijala na cijelome bosanskohercegovačkom prostoru, ali se smatra da su veći gradski centri bili njezino primarno izvorište.

Veliki dio sevdalinki, nastao je kao posljedica neke nevolje koja je čovjeka znala zadesiti u životu i koju je on snažno doživljavao. I u tim teškim trenucima, narod je pjevao i kroz pjesmu govorio šta ga muči i iznosio svoj lični, intimni doživljaj.

"Nije ni čudo što je veliki bošnjački pjesnik Arif Hikmet, slušajući riječi sevdalinke:

Kun' ga majko i ja ću ga kleti,
Al' stani ja ću započeti,
Tamnica mu moja njedra bila...

u trenutku zanosa uzviknuo: 'Moj narod je najveći pjesnik!'[3]

3. METAFORA U SEVDALINKAMA

Metafora (grč.metafora-prijenos, prenošenje) je prenošenje dijela značenja jedne riječi na drugu, prema sličnosti.

[1] Riječ melanholija je grčkoga porijekla (melan-crn i holos-žuč), a znači potištenost, tuga.

[2] Isaković, A. (1992.). Rječnik karakteristične leksike u bosanskome jeziku. Sarajevo: Svjetlost.

[3] Bašagić, Safvet-beg. (1986.). Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti. Sarajevo. Svjetlost, str. 211-212.

Metaforu ne susrećemo samo u književim djelima, nego i u svakodnevnome govoru. Ljudi, svjesno ili nesvjesni, svoj jezički izraz bogate i upotpunjuju koristeći metaforu. Tako dolazi do pojave da jedna riječ dobija više značenja. Nerijetko se u pjesmi draga osoba naziva zlato.

Moje zlato, za koga si dato?
Moje srebro, uz koga si leglo?
Srmo moja, ko ti lice ljubi?
(*Sunce zađe za Hum, za planinu*)

Riječ zlato ima svoje osnovno, leksičko značenje. To značenje u svijesti svih nas izaziva predstavu plemenitoga metala i njegovu veliku vrijednost. Upravo zbog toga, ljudi često ove osobine pripisuju pojmovima koji su za njih vrijedni. Mladić često oslovljava djevojku sa:"Zlato moje!" U riječi zlato izostavljen je predmet koji se poredi, a izrečen je samo pojam sa kojim se poredi. Ovdje su dva pojma upoređena po nekoj zajedničkoj osobini. Riječ zlato upotrijebljena je u prenesenome, metaforičnom značenju: djevojka je lijepa, dobra, mila, vrijedna. Riječ zlato iskazuje i emocionalan odnos, zbog čega djevojku doživljavamo kao nekoga ko je poželjan, ko zaslužuje ljubav i svu pažnju. Metafora je po bogatstvu svojih značenja veoma složena i može izazvati u čitaocu niz asocijacija.[4] Prilikom tumačenja metafore, neophodno je uočiti njenu logičko-jezičku strukturu i njenu stilogenu funkciju.
Metafora je bila predmet interesiranja mnogih lingvista, teoretičara, filozofa i drugih od Aristotela do danas. Polazeći od jezičke strukture, postoje četiri vrste metafore:
a) kopulativna metafora
b) apozitivna metafora
c) genitivna metafora
d) leksička metafora

3.1. KOPULATIVNA METAFORA

Kopulativne su one metafore koje se ostvaruju na poredbenoj funkciji izostavljanjem poredbenih kopula: kao, poput, nalik, slično... Djevojačka ljepota u sevdalinkama je često iskazana u prenesenome značenju. Bogatstvo metafora kojima se odlikuju sljedeći stihovi, nesumnjivo svjedoče o bogatstvu jezika narodnoga pjevača, kao i o njegovoj potrebi da svoje emocije pretoči u riječi koje imaju posebna stilska značenja. Obrvice koje svojim oblikom podsjećaju na morske pijavice, obrazi koji su rumeni, oči sa svojom bistrinom u kojoj se može ogledati kao na vrelu i slično, samo su neke metafore kojima je narodni pjevač krasio žensku ljepotu u pjesmama.

Ja kakva je na Bendbaši trava,
još je ljepša Dizdareva Fata.
Čelo joj je ***turska hamajlija,***
dva joj oka ***dva vrela studena,***
obrvice-s ***mora pijavice,***
*trepavice-****krila lastavice,***
*dva obraza-****dva đula rumena,***
*medna usta-****kutija šećera,***
*sitni zubi-****dizija bisera.***
*U njedrima-****dva b'jela goluba,***
*dvije ruke-****dva alaj bajraka,***
*dvije noge-****dva zlatna direka.***
(*Ja kakva je na Bendbaši trava*)

Muškarci su u pjesmama često odlazili na ratišta, putovali carskim drumovima ili skitali po raznim, bližim ili daljim mahalama. Tako su, za razliku od djevojaka, imali priliku da upoznaju i druge zemlje i druge i nepoznate gradove. Doživljaj tuđine i odnos prema tuđini i tuđincu, u sevdalinkama je jedinstven i svodi se na zaključak iskazan kroz metaforu:

*Svaka tuđa zemlja-****tuga pregolema.***
(S one strane Plive)

Neki su lingvisti ovu vrstu metafore nazvali skaraćenim poređenjem. Poređenje se, uistinu, i dešava, samo što je izostavljena kopula.

3.2. APOZITIVNA METAFORA

Apozitivne metafore nastaju ukidanjem kopule, pri čemu metafora dobija formu apozicije.
Život djevojaka odvijao se u visokim avlijama u čiju unutrašnjost nije mogao ući ni muški pogled, ni muška noga. Uslovi takvoga življenja, pojačavali su još više ljubavnu čežnju za voljenim bićem. Metaforično upotrijebljene riječi kojim djevojka naziva svoga dragoga, izražene su posebnim nijansama značenja.
Ona su poredana u gradaciju: od želje, brige i tuge za dragim, do metafore ***moje sunce žarko*** koja predstavlja vrhunac emocija upoređenih sa izvorom života.

Dođi dragi, ***željo mila,***
znaš li da sam obolila.
Dođi, dušo, šala nije,
srce lagat ne umije.
(Bere cura plav jorgovan)

Moj dragane, ***moje lane,***
ubile te noći tamne.
(U đul bašti)
Moj zumbule, haj ***brigo moja,***
tugo moja.
Moj zumbule, što si uvehnuo...
(Moj zumbule)

*Moj Mujaga****, moje sunce žarko****...*
(U Omera više Sarajeva)

[4] Asocirati - u mislima povezati; asocijacija - veza, povezivanje, izazivanje misli o jednom predmetu usljed pominjanja drugog predmeta koji je s njim na neki način povezan (obično po sličnosti ili suprotnosti).

Specifičan odnos ljubavnih susretanja, koji je bio uslovljen strogom odvojenušću muškarca od žene, stvarao je i u muškarcu uzdah za voljenom. Muškarac je ženu doživljavao i vidio kao ukras, ružu već procvjetalu ili kao pupoljak-gondže, ukras, oka zjenicu...

*Oj, djevojko, **džidžo moja,***
džidžala te majka tvoja...
(Oj djevojko, džidžo moja)

*Oj, Zumreta, **dušo moja,***
da si bliže dvora moga,
često bih ti dolazio,
i od stare majke krio.
(Oj, Zumreta, dušo moja)

*Ustaj curo mala, **ružo procvjetala,***
već je zora rana Drinu obasjala.
(U lijepom starom gradu Višegradu)

*Kršna Hercegovka, **moga oka zjena,***
ostaće zauvijek divna uspomena.
(U Mostaru gradu)

Veliki broj bosanskohercegovačkih gradova je opjevan u sevdalinci. Gradovi, gradske četvrti, rijeke ili planine su okviri u koje je smještena sevdalinka. Zabilježeni su u pjesmama onako kako su u trenucima doživljeni: kao veliki jad, teferič, mali Carigrad i sl.

*Tešanj grade, **moj veliki jade,***
u tebi mi moj alkatmer raste.
(Tešanj grade, moj veliki jade)

*B'jeli Bišću, **golem teferiču,***
sa tebe se vidi nadaleko,
gdje moja dragi b'jele dvore gradi.
(B'jeli Bišću, golem teferiču)

*Tašlihanu, **mali Carigrade,***
U tebi su paše i veziri.
(Tašlihanu, mali Carigrade)

*Mošćanico, **vodo plemenita***
Usput ti je , selam ćeš mi dragom.
(Mošćanico, vodo plemenita)

Sumrak, jacija, *Kad mahale fenjere zapale*, česta su atmosfera prave sevdalinke. Ljubavne čežnje su tada najjače. Ašikovanja tada pune dušu i srce. Nije ni čudo što je narodni pjesnik doživljavao akšam i jaciju kao najbliži rod, a zoru, sa kojom će sve otići, kao dušmanina.

*Akšam mrače- **moj pobogu brate,***
*a jacijo-**moja posestrimo,***
*zorice-**moja dušmanice,***
*pola noći-**pola dobra moga,***
*evo zore-**dušmanina moga.***
(Akšam mrače)

Metaforično upotrijebljene lekseme često izražavaju i stav prema određenoj pojavi o kojoj se u pjesmi govori. Zato se lekseme dovode u stalno nove odnose u kojima se ostvaruju nova značenja.

3.3. GENITIVNA METAFORA

Genitivne metafore su one koje su ostvarene u genitivnim sintagmama. Upotrebljavane su u različitim životnim situacijama, kada je narodni pjesnik, svjesno ili ne, stvarao nova značenja.

Muškarci koji se sakupljaju u akšam "uz čašice dobre šljivovice" i "mezetluke" koje Fadila sprema, nazvani su u ovoj sevdalinci akšamlijama.

Ah meraka, u večeri rane
*sastala se **družba akšamlija.***
(Ah meraka, u večeri rane)

Junaštvo, hrabrost i borbenost su osobine koje su potrebne muškarcima, posebno onda kada su u borbi. Fata obećava Muji da će mu roditi sina koji će imati te osobine.

Svaka cura po žut dukat daje,
samo Fata merdžan ispod vrata:
"Uzmi, Mujo, mene i merdžana,
*rodit ću ti sina **od mejdana."***
(Pod Tuzlom se zeleni meraja)

Ljubav i ašikovanje su često sa nekom preprekom. Prepreke mogu biti različite: daljina, porodični ili društveni razlozi i slično. Zato je ljubav najveći jad, a ašikovanje najveća bolest.

Ne ašikuj Mujo, ne ašikuj, dušo,
ne ašikuj, srce moje, ne veži sevdaha.
Od sevdaha, Mujo, od sevdaha, dušo,
*od sevdaha, srce moje, **goreg jada** nema.*
*Ni bolesti, Mujo, ni **bolesti,** dušo,*
*ni bolesti, srce moje, od **ašikovanja.***
(Ne ašikuj Mujo, ne ašikuj, dušo)

3.4. LEKSIČKA METAFORA

Leksičke su one metafore koje su nastale redukcijom poredbene konstrukcije na jednu riječ ili zamjenom nemetaforičke riječi metaforičkom.

U ovim se metaforama vrši prenos imena sa jednoga pojma na drugi na osnovu neke sličnosti, odnosno istih semantičkih komponenti. Te komponente mogu biti: oblik, boja, položaj, porijeklo i slično.

Djevojkama i mladićima su često davana imena cvjetova, pa su se tako dovodili u neku sličnost s njima. Mladić je u sevdalinkama često zumbul ili alkatmer, a djevojka

gondže, ako je premlada. Rumena ruža (ružica) ili rascvjetana ruža je ime za djevojku ako je zrelija.

*Moj **zumbule**, haj brigo moja, tugo moja!*
Moj zumbule, što si uvehnuo.
(Moj zumbule)

Evo ovu rumen ružu,
iz mog skromnog perivoja,
na dar tebi, dušo, šaljem
*ime joj je **ljubav moja**.*
(Evo ovu rumen ružu)

*Milo **gondže,** da li misliš na me?*
(Ima l' jada k'o kad akšam pada)

Djevojka u sevdalinkama nije uvijek pasivna. Ona slijedi svoje srce. Često su sevdalinke ispjevane u obliku dijaloga između djevojke i mladića. Djevojka u sevdalinkama nikada nije otvoreno rekla mladiću da joj se dopada i da ga voli. U sljedećoj pjesmi djevojka priznaje mladiću da joj se dopada njegovo perje (odijelo, oružje, cjelokupni izgled).

*Hajdar delija i **perje tvoje,***
Tvoje me perje po gradu penje.
(Poljem se vija Hajdar delija)

U zavisnosti od okolnosti u kojima je pjesma nastala, nailazimo na različite metafore. Ispjevana u okolnostima čestih ratovanja, pjesma je zamjenjivanjem predstava i pojmova, postizala snažan efekat.
Zanimljivo je kako narodni pjesnik doživljava neprijatelja i kako riječ guja ostvaruje svoju višeznačnost.

*Butum Tuzlu opasala **guja.***[5]
*Metla **glavu** na Đindić mahalu,*
*a **repinu** vrgla na Gradinu.*
(Butum Tuzlu opasala guja)

4. METONIMIJA

Metonomija (grč. metonymia-zamjena imena) predstavlja prijenos dijela značenja prema povezanosti stvari (i pojava) i njihovoj asocijativnosti.
U metonomiji se veze među predmetima i pojavama ne stvaraju na osnovu njihove sličnosti ili različitosti, nego na osnovu neke njihove pojmovne veze ili međusobne zavisnosti.
Metonomija predstavlja preneseno značenje riječi.
Kada kaže mladić djevojci:

"Srdo moja, ne srdi se na me,
Jer ako se ja rasrdim na te
***Sva** nas **Bosna** pomiriti neće*
*Ni **sva sela oko Sarajeva..."***

Kada mladić kaže:"Srdo moja..." upotrijebio je metaforu, jer je izvršio zamjenu pojmova po sličnosti, odnosno značenje srda, ljutnja, prenio je na djevojku.
U riječima Sva nas Bosna pomiriti neće, umjesto imena ljudi (Bosanci), upotrijebio je mjesto njihovoga stanovanja (Bosna, sela oko Sarajeva).
Raznovrsna su prenošenja metonimijskih značenja sa jednoga pojma na drugi.
S o obzirom na vrste prenošenja značenja, postoji pet vrsta metonimija: prostorna, vremenska, uzročno-posljedična, posesivna i partitivna.

4.1. PROSTORNA METONIMIJA

Prostornu metonimiju imamo onda kada metonimijski upotrijebljenom leksemom označimo prostor ili lokaciju, umjesto da navedemo imena ljudi.

Kolo igra nasred Sarajeva
I u kolu dvije seke mlade.
*Star'ju prosi **pola Sarajeva,***
A za mlađu niko i ne znade.
(Kolo igra nasred Sarajeva)

Dvore gradi Komadina Mujo
Dvore gradi, aman, dvore gradi zaman,
Sred Mostara, najljepšega grada.
*Ob'lazi ga **c'jeli Mostar** redom*
Samo nema Zaimove Zibe.
(Dvore gradi Komadina Mujo)

Viš' Mostara ljuta guja spava
Ljuta guja Čengić Smail-aga.
Ako bi se guja probudila
*Ni **Saraj'vu** ne bi lahko bilo,*
A kamoli svijetu niz Neretvu.
(Kliknu vila sa vrha Porima)

4.2. VREMENSKA METONIMIJA

Vremensku metonimiju imamo onda, kada metonimijski upotrijebljenim leksemama označimo neki vremenski period ili vremensko značenje. Vremenska metonimija je česta kada označavamo dijelove dana. Obično su to u sevdalinkama večer, noć ili jutro.

Na đerđefu vezak veze Fata
Sitno veze sa iglom od zlata
Od sabaha, pa sve do akšama
Jagluk veze za svoga dragana.

Ah, moj dragi,
Pod pendžer mi dođi,
Žarko sunce za počinak pođi.
Kada mjesec za oblake zađe,
Ašikovat tada je najslađe.
(Na đerđefu vezak veze Fata)

[5] Guja je vojska poturice Mihajla, odnosno Omer-paše Latasa, koji se, pošto je u decembru 1850.g. ugušio bunu muslimanskog bošnjačkog plemstva u istočnoj Bosni, utaborio na brdu Kicelj kod Tuzle.

Ustaj curo mala, ružo procvetala,
već je zora rana Drinu obasjala.
(U lijepom starom gradu Višegradu)

Vremenskom metonimijom je narodni pjevač označavao i neki drugi vremenski period u svom životu.

Moj Mujaga, moje sunce žarko,
Rano li me bješe ogrijalo
Još ranije za goricu zašlo.
(U Omera više Sarajeva)

Sadih almu nasred atmejdana
Ljubih dragu devet godin dana.
Kad je alma za trganje bila,
Moja draga za ljubljene bila
dođe jaran, odvede ni dragu."
(Sadih almu nasred atmejdana)

4.3. UZROČNO-POSLJEDIČNA METONIMIJA

Uzročno-posljedičnu metonimiju dobijamo onda, kada izrazimo neki oblik uzročno-posljedič-ne veze između metonimijski upotrijebljene lekseme i lekseme koju zamjenjujemo.

Nek ne žanje trave oko Save
pokosit će moje kose plave.
Nek ne pije Save vode hladne,
popiti će moje oči vrane.
(Na Obhođi prema Bakijam)[6]

Gledalo je momče preko Drine
Gledalo je, pa je dozivalo:
"Sapni puce, dilber udovice!
Sapni puce, puknut će mi srce!"
(Nasred Foče studena vodica)

Fesić mi je voda odnijela
I goleme jade donijela.
(O, moj dragi, draži od očiju)

4.4. POSESIVNA METONIMIJA

Posesivnu metonimiju imamo onda kada između metonimijski upotrijebljene lekseme i lekseme koju zamjenjujemo, postoji neki odnos posesivnosti, pripadnosti.

"Nasred Foče studena vodica,
Tu dolazi dilber udovica.
Na njoj svila od stotinu groša
Anterija-niza madžarija."
(Nasred Foče studena vodica)

"Kad zapjeva Lakišića Zlata,
Odjekuje po kršnom Mostaru
Pa niz luke i niu kadiluke.
Svak se divi Lakišića Zlati
Ponajviše do tri mujezina."
(Zaljulja se mostarska munara)

4.5. PARTITIVNA METONIMIJA

Ako između metonimijski upotrijebljene lekseme i lekseme koju zamjenjujemo, postoji neki odnos partitivnosti, dionosti, tada imamo partitivnu metonimiju.

Šta se sjaji na sred Sarajeva:
Il' je alem, il' je dragi kamen...
Nit je alem, nit jedragi kamen
Čašu piju četiri jarana.
(Šta se sjaji na sred Sarajeva)

Sedam rana od sedam jarana,
Haj, osma rana-udaje se draga.
Sve bi rane prebolio lahko,
Haj, osmu ranu ne može nikako.
(Vihor ružu niz polje tjeraše)

5. ZAKLJUČAK

U posebno bogatome i lijepome stilu narodnom, primijetit ćemo kako je narod, u zavisnosti od konteksta, situacije i, naravno cilja komunikacije, odabirao jezičke jedinice ili više njih i tako bogatio svoj jezik i svoj izraz.
Sevdalinke izabrane u ovom radu, nastale su u različitim dijelovima Bosne i Hercegovine. Bez obzira na teritorijalnu udaljenost, kroz primjere odabranih leksičko-semantičkih varijanti leksema, uočena je sličnost ili čak identičnost u doživljavanju i imenovanju ljubavi i čežnje, životne radosti i muke i slično, a što upućuje i na sličnost života ljudi na ovim prostorima.
Kroz različite leksičko-semantičke varijante leksema, narod je pokazao posebno bogat i lijep stil, pa s pravom možemo reći da je sevdalinka sehara koja čuva blago bosanskoga jezika.

6. LITERATURA

Antoš, A. (1974). *Osnove lingvističke stilistike*. Zagreb: Školska knjiga.
Bašagić, Safvet-beg. (1986). *Bošnjaci i Hercegovci u islamskoj književnosti*. Sarajevo: Svjetlost.
Bugarski, R. (1972). *Metafore i modeli u lingvistici*. Beograd: Nolit.
Dragičević, R. (2007). *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
Isaković, A. (1992). *Rječnik karakteristične leksike u bosanskome jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
Kujundžić, E. (2000). *Narodna književnost Bošnjaka*. Zenica: Dom štampe.
Maglajlić, M. (1997). *Antologija bošnjčke usmene lirike*. Sarajevo: Alef.

[6] Obhođa i Bakije-mjesta na padinama Sarajeva

Bilješke o autorima (sudionicima simpozija)

Rašid Durić (Cazin, 1948.) Osnovnu i srednju školu završio u Cazinu. 1970. godine diplomirao na Odsjeku za hrvatskosrpskog jezika, jugoslavenskih književnosti i bibliotekarstva na Pedagoškoj akademiji Sveučilišta u Rijeci, a 1975. godine na studiju hrvatskosrpskog jezika, književnosti i pedagogije na Filozofskom fakultetu u Zadru, Sveučilište u Splitu. 1978. magistrirao s temom "Poezija Dragutina Tadijanovića". 1985. doktorirao filologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu s disertacijom na temu *Junaci u epskoj pjesmi Bošnjaka.* 1993-1994. kao gost docent predavao na Institutu za slavistiku Univerziteta u Beču nastavni kolegij *Usmena bosanska književnost.* Držao predavanja 1994. na Institutima za slavistiku Univerziteta u Innsbrucku i Klagenfurtu. Dobitnik je književne nagrade UNESCO-a za realizaciju znanstvenog projekta posredstvom UNESCO-a u Parizu pod nazivom: *Status muslimansko-bošnjačke književnosti u južnoslavenskoj, europskoj i svjetskoj književnosti.* Od 1994-2000. radi kao docent za bosanski-hrvatski-srpski i slovenski jezik i južnoslavenske književnosti na Institutu za slavistiku Univerziteta u Greifswaldu u SR Njemačkoj. 1999. izabran u naučno-nastavno zvanje izvanrednog profesora za nastavne predmete *Historija bosanske književnosti* i *Usmena književnost* na Pedagoškom fakultetu u Bihaću, gost-profesor na istom fakultetu izmedju 1999–2003. godine. Tijekom 2002–2003. izvanredni profesor na Univerzitetu u Mostaru za predmet *Povijest južnoslavenskih književnosti.* Objavio pet knjiga (dvije antologije, tri monografije) i oko sedamdeset stručnih i znanstvenih radova uglavnom iz bošnjačke, manje iz hrvatske i srpske književnosti i južnoslavenske leksike na materinjem, njemačkom i engleskom jeziku. Učestvovao na međunarodnim konferencijama i kongresima u Göttingenu, Beču, Sarajevu, Ljubljani, Podgorici, Nikšiću, Ženevi itd. Od 2001. docent za bosanski, hrvatski, srpski i slovenski jezik i južnoslavenske književnosti na Ruhr-Univerzitetu u Bochumu, Njemačka.

Amira Džibrić rođena je 10. maja 1963. godine u Bikodžama, općina Lukavac. Diplomirala je na Filozofskome fakultetu u Sarajevu te stekla zvanje profesor istorije književnosti naroda i narodnosti SFRJ i srpskohrvatskoga / hrvatskosrpskog jezika. U septembru 2011. godine na Filozofskome fakultetu Univerziteta u Tuzli odbranila je magistarski rad na temu Jezičke karakteristike pripovjednih tekstova Alije Hasagića Dubočanina i stekla zvanje magistar humanističkih nauka iz područja lingvistike. Zaposlena je od 1987. godine. Živi u Brčkom. Radi u JU Poljoprivredna i medicinska škola kao profesorica bosanskoga jezika i književnosti. Obavlja i poslove stručnoga savjetnika za bosanski jezik u srednjim školama Distrikta Brčko. Autorica je više udžbenika i radnih svesaka iz oblasti bosanskoga jezika i književnosti za osnovnu i srednju školu odobrenih za upotrebu od strane Federalnoga ministarstva za obrazovanje i nauku Bosne i Hercegovine, te nekoliko naučnih i stručnih radova, recenzija i prikaza knjiga. Učesnica je i voditelj mnogobrojnih stručnih seminara iz oblasti odgoja i obrazovanja i trener Istraživanja humanitarnoga prava u organizaciji MKCK.

Edisa Gazetić (Tuzla, 1974.) Poslijediplomski studij završila je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na Odsjeku za književnost naroda BiH gdje je obranila magistarsku i doktorsku tezu. Istraživački interesi su joj usmjereni na mogućnosti apliciranja rodnih, feminističkih, postkolonijalnih i queer koncepata na književnosti unutar interliterarne južnoslavenske zajednice. Zanima je i istraživanje političkih/kulturnih obrazaca koji u novostvorenim društvenim zajednicama marginalizirane skupine čine još nevidljivijim. Učesnica je nekoliko međunarodnih znanstvenih konferencija, a radove objavljuje u bosanskohercegovačkim i međunarodnim časopisima.

Alma Denić-Grabić (Brčko, 1973.) je docentica na Odsjeku za bosanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Tuzli. Objavila je dvije knjige, književno-teorijske studije: *Otvorena knjiga: elementi postmodernog diskursa u romanima Istočni diwan i Šahrijarov prsten Dževada Karahasana* (2005.) i *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća* (2010.). Područje interesovanja su joj savremena bosansko-hercegovačka književnost, teorije identiteta, postkolonijalne i rodne teorije. Naučne i stručne članke objavljivala je u časopisima *Sarajevske sveske*, *Novi Izraz*, *Patchwork*, *Razlika/Differance, Život*, *Zeničke sveske*, *Odjek*. Živi u Tuzli.

Dijana Hadžizukić (Kiseljak, 1969.) Završila je sarajevsku Prvu gimnaziju, a potom Odsjek za istoriju književnosti naroda i narodnosti SFRJ i srpskohrvatski jezik na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. 2006. je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu odbranila magistarski rad na temu *Žena u romanima Ćamila Sijarića*', a 2009. godine doktorsku disertaciju *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu* na Fakultetu humanističkih nauka Univerziteta "Džemal Bijedić" u Mostaru. Učestvovala je u radu niza domaćih i međunarodnih naučnih skupova posvećenih djelu Ahmeda Muradbegovića (Tuzla, 1998.), Bekira Kalajdžića (Mostar, 2002.), Alije Nametka (Sarajevo, 2006.), Sevdalinka i sevdah (Zagreb, 2009), Dževada Karahasana (Sarajevo, 2010.), Meše Selimovića (Pariz, 2010.), Derviša Sušića (Prvi filološki susreti, Sarajevo, 2010.), Kemala Mahmutefendića (Tešanj, 2010.), Abdulaha Sidrana (Sarajevo, 2011.), na Prvom slavističkom kongresu (Sarajevo, 2011.), na Zadarskim filološkim susretima (Zadar, 2011.). Autor je tridesetak naučnih i stručnih radova objavljenih u *Novom izrazu, Životu, Diwanu, Pismu, Godišnjaku BZK Preporod, Mostu, Slovu Gorčina, Odjeku i Istraživanjima*. U izdanju Slavističkog komiteta 2011. objavila je knjigu *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu*. Član je Matičnog odbora BZK "Preporod" i Slavističkog komiteta BiH. Od 1995. radi na Univerzitetu "Džemal Bijedić" u Mostaru, a na Fakultetu humanističkih nauka od njegovog osnivanja, gdje je rukovoditelj Odsjeka za bosanski jezik i književnost.

Alen Kalajdžija (Sarajevo, 1977.) Osnovnu školu završio je u Sarajevu. Srednju školu završio je u Zagrebačkoj medresi, a Filozofski fakultet u Sarajevu. Magistrirao 2007. na Filozofskom fakultetu u Sarajevu na temu *Razvoj refleksa glasa jat u alhamijado pjesništvu i formiranje poetskoga ikavskog manira*. Doktorant je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, gdje privodi završetku doktorski rad pod naslovom: *Jezički izraz Hörmannove zbirke usmene epike u odnosu na novoštokavsku folklornu koine*. Od 2002. radi na Fakultetu humanističkih nauka u Univerziteta "Džemal Bijedić" u Mostaru na Odsjeku za bosanski jezik i književnost. Sudjelovao je na desetak domaćih i međunarodnih skupova i konferencija. Objavio oko četrdeset radova iz bosnistike i s Munirom Drkićem koautor je knjige *Omer Hazim Humo: Sehletul-vusul. Grafija i leksika Sehletul-vusula*, koja je izišla 2010. godine u Mostaru.

Enver Kazaz (Kamenici, BiH, 1962.) Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, magistrirao na Filološkom fakultetu u Beogradu, doktorirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Radi kao profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Bio je glavni urednik u izdavačkoj kući *Zoro* i glavni urednik časopisa *Lica*, te urednik u redakciji časopisa *Književna revija*. Član redakcije časopisa *Sarajevske sveske*. Surađivao je s mnogim časopisima u BiH i inostranstvu. Objavio je pjesničku zbirku *Traži se*, monografiju *Musa Ćazim Ćatić – književno nasljeđe i duh moderne", zbirku eseja i književnih studija "Morfologija palimpsesta*,

Antologiju bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka (koautorstvo s I. Lovrenovićem i N. Kovačem), književnohistorijsku studiju *Bošnjački roman XX vijeka*, antologijski izbor *Književnost Sarajeva* (dvobroj časopisa *Lüchtungen*, Graz), zbirku eseja *Neprijatelj ili susjed u kući*, te antologiju savremene bosanskohercegovačke proze pod naslovom *Rat i priče iz cijelog svijeta*, (koautorstvo s I. Lovrenovićem) i antologiju postjugoslavenske nomadske književnosti *Unutranji prijevodi* (koautorstvo s Davorom Beganovićem). Iz štampe mu uskoro izlazi knjiga eseja i književnih studija *Subrverzivne poetike.* Učestvovao je na brojnim domaćim i međunarodnim načunim skupovima, a tekstovi su mu prevođeni na engleski, njemački, poljski, francuski i bugarski.

Enes Kujundžić (Gornji Rahić kod Brčkog, BiH, 1946.) Diplomirao je 1970. godine Arapski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Sarajevu - Odsjek za orijentalnu filologiju. 1973. na Odsjeku za bliskoistočne jezike i civilizaciju Univerziteta u Chichago/SAD stekao je zvanje magistra humanističkih nauka. Godine 1989. na Filozofskom fakultetu doktorirao je s temom: "Katalogizacija i klasifikacija arapskih izvora iz područja egzaktnih nauka u bibliotekama Bosne i Hercegovine". U periodu 1975. do 1979. bio je angažovan kao prevodilac za arapski i engleski jezik u GIK "Hidrogadnja" iz Sarajeva, a od 1979. do 1989. je angažovan kao prevodilac u SOUR "Energoinvest" iz Sarajeva. Od 1989. do kraja 1991. godine je naučni saradnik i član Naučnog vijeća Orijentalnog instituta u Sarajevu. Od početka 1992. do sredine 1993. godine je obavljao funkciju pomoćnika ministra, a potom savjetnika u Ministarstvu obrazovanja, nauke, kulture i sporta Republike BiH. Od sredine 1993. do kraja septembra 2005. godine bio je direktor Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH. Od oktobra 2005. godine do aprila 2007. radi kao savjetnik u Nacionalnoj i univerzitetskoj biblioteci BiH. Od aprila 2007. radi kao izvanredni profesor na predmetu "Usmena književnost" na Pedagoškom fakultetu Univerziteta u Zenici.

Munib Maglajlić (Banjaluka, 1945). Južnoslavenske književnosti i maternji jezik diplomirao na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, postdiplomski studij pohađao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (magisterij o sevdalinci), gdje je 1980. odbranio doktorsku disertaciju o bošnjačkoj usmenoj baladi. Uže područje bavljenja usmena književnost, o čemu je objavio pet autorskih knjiga i priredio desetak. Redovni profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu.

Vanja Muhović (Sarajevo, 1986.) je student master studija na Muzičkoj akademiji u Sarajevu na odsjeku za muzikologiju/etnomuzikologiju. Svoje muzičko obrazovanje započeo je u osnovnoj muzičkoj školi "Mladen Pozajić" u Sarajevu. Nakon završene osnovne i osnovne muzičke škole, upisuje Treću gimnaziju i Srednju muzičku školu, a pored toga vodi mješoviti hor i orkestar "Euterpa". Ovaj ansambl ostvario je mnoge koncerte i gostovanja u zemlji i inostranstvu. U okviru nastavnog programa na Muzičkoj akademiji uči svirati saz, tradicionalni bosanski instrument, te predstavlja tradicijsku muziku Bosne i Hercegovine u nekoliko navrata u inostranstvu. U završnim radovima dodiplomskog i postdiplomskog studija *Sevdalinka u kontekstu World Music-a* i *Sevdalinka – novi diskursi percepcija tradicije i kreiranje savremene zvučnosti* bavi se istraživanjem gradske tradicijske muzike Bosne i Hercegovine. Pored etnomuzikološkog rada i istraživanja također izvodi gradsku tradicijsku muziku BiH i Balkana, kao i sevdalinke uz saz, a sarađivao je i s mnogim ansamblima i instrumentalnim sastavima u BiH i Evropi. U suradnji s bendom *Divanhana* 2011. godine objavio je prvi album *Dert* na kojem se nalaze obrade sevdalinki i tradicijskih pjesama Balkana.

Remzija Hadžiefendić-Parić je od 1991. doktor lingvističkih znanosti. U Islamskoj gimnaziji dr. Ahmeda Smajlovića u Zagrebu predaje hrvatski jezik i književnost. Predavala je na Filozofskom fakutetu u Sarajevu, bila gostujući profesor Filozofskog fakulteta u Tuzli i Islamske pedagoške akademije u Zenici, a danas je izvanredni profesor Pedagoškog fakulteta i Islamskog pedagoškog fakulteta Univerziteta u Bihaću. Sudionica je brojnih naučnih skupova i simpozija u regiji i Europi. Objavila je niz znanstvenih i stručnih radova, te prijevode. Autorica je triju školskih udžbenika bosanskoga jezika. Bila je jedan od recenzenata i član pravopisne komisije prvog *Pravopisa bosanskog jezika* (1996.), član redakcionog odbora prvog enciklopedijskog *Rječnika bosanskog jezika* u 10 tomova (2010.), čiji je izdavač Akademija nauka BiH, i jedan od recenzenata prvog suvremenog *Rječnika bosanskog jezika* (2011.) i dr. U posljednjih 15 godina nositelj niza aktivnosti u Bošnjačke nacionalne zajednice, Kulturnog društva Bošnjaka Hrvatske "Preporod"u Zagrebu. Bila je, između ostalog, i član redakcije "Behara" i "Bošnjačke pismohrane" a u Islamskoj zajednici RH obavljala je i funkciju prve potpredsjenice Sabora IZ za Hrvatsku. Danas je članica Sabora IZ za BiH kao predstavnica Islamske zajednice RH. Dobila je više priznanja i zahvalnica za svoj rad.

Alisa Mahmutović Rakovac (Tuzla, 1977.) Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Tuzli, a poslijediplomski doktorski studij završila je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Suradnica je na Islamskom fakultetu u Zenici i na katedri za b/h/s jezike i književnosti Pedagoškog fakulteta u Zenici. Sudjelovala je na nekoliko znanstvenih skupova i objavila više znanstvenih i stručnih radova s područja pragmalingvistike, onomastike i kognitivnog pristupa jeziku.

Alma Skopljak (Sarajevo, 1977.) Osnovnu školu i opću gimnaziju završila je u Visokom. 2000. godine diplomirala je na odsjeku Književnost naroda BiH na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, a 2007. magistrirala na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Tuzli na temu Žensko i ženstveno u književnom djelu Bisere Alikadić.

Sead Begović rođen je u Zagrebu 1954. godine gdje pohađa osnovnu i srednju školu te Filozofski fakultet. Između ostalog, radio je kao bibliotekar, propagandist, novinar (redakcija kulture "Vjesnik"), urednik i voditelj Tribine DHK. Kao književni kritičar surađivao je i surađuje s velikim brojem časopisa za književnost (*Oko, Forum, Republika, Dometi, Mogućnosti, Poezija, Vijenac, Bridge* i drugi), ali i u dnevnim novinama: *Vjesnik, Jutarnji list* i *Večernji list*. Glavni je i odgovorni urednik časopisa za kulturu i društvena pitanja "Behar". Zastupljen je u dvadesetak antologija suvremene hrvatske i bošnjačke poezije te u isto toliko panorama i zbornika, na hrvatskom i na stranim jezicima. Neke su pjesme i pojedini ciklusi pjesama prevedeni na tridesetak stranih jezika. Pjesme i kratke priče do sada su mu objavljivane u gotovo svim književnim časopisima i dnevnim novinama u Hrvatskoj i regiji. Član je Hrvatskog društva pisaca, P.E.N.-a i Zajednice umjetnika Hrvatske te djeluje kao samostalni umjetnik. Napisao je veći broj predgovora i pogovora kao popudbinu za knjige suvremenih hrvatskih i bošnjačkih pjesnika. U tri knjige kritika obradio je približno dvjestotinjak autorskih osobnosti i tristotinjak njihovih knjiga (žanrovski različitih). Do sada je objavio: *Vođenje pjesme*, 1979. (pjesme); *Nad pjesmama*, 1984. (pjesme); *Ostavljam trag*, 1988. (pjesme); *Bad blue boys*, 1990. (pjesme i priče); *Nova kuća*, 1997. (pjesme); *Književna otkrivanja*, 1998. (književne kritike); *Između dviju udobnosti*, 2002. (pjesme); *Prorok u našem vrtu*, 2002. (izbor iz poezije), *Sanjao sam smrt pastira*, 2002. (kratke priče), Pjesmozor, 2006. (književne kritike), *Književni meridijani*, 2007. (književna kritika); *Sve opet postoji*, 2007. (izabrane pjesme); *Osvrneš se stablu*, 2008. (izabrane pjesme); *Džibrilove oči, 2008. (kratke priče); Uresi: aplikacije*, 2008. (pjesme).

Pripremila Sena Kulenović

Hirvat türkisi
(Hrvatska turćija)

Ah nevista, duša moja
Daj mi se da obveselim
Doklem ne izišlo duša
Daj mi se da poveselim

Kad te vidi, oči moje,
Veseli se sirce moje
Ja sam tvoje, ti si moje
Daj mi se da obveselim

Ovo svit je kako no cvit
Nićemo dugo mi živi bit
Ne bud' svagde tako sirdit
Daj mi se da poveselim

Ne mori me, prosim tebe
Izgubil sam ja sam sebe
Obden obnoć molim tebe
Daj mi se da obveselim

Iz sirca ja tebe jubim
Hoć' li bit jošt da te girlim
Od žalosti ne znam što činim
Daj mi se da poveselim

Gizdava si, gizdav budi
Što ću istom, zdrav mi budi
Ovu pesmu Mehmed zgodi
Daj mi se da obveselim

Pjesma *Hirvat(i) türkisi* do danas ima status najstarije sačuvane bosanske alhamijado pjesme, iz 1588./1589. godine. Pjesmu je prvi objavio Friedrich von Kraelitz (1911: 613–615) u časopisu *Archiv für slavische Philologie*.

ISSN 1330-5182
9 771330 518008